الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 361

السنة الثلاثون

نيسان 2001 محرم – 1422

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب

دمشق . المزة أوتستراد

ص .ب : 3230

هاتف : 6117240

6117243

6117242

البريد الإلكتروني:

Email :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:

http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

ميلاد الغضب...

ميلاد الفرح

د. وليد مشوِّح

.... وفي الناس المسرة، وعلى الأرض السلام... ويستمر ضرب النواقيس في القدس وبيت لحم، وتجدد آهات المسيح ودمه الطاهر ينسفح مرة أخرى على خشب الصليب، وتدمع عيون الزيتون زيتاً يخفف نَغْرَ الجراح وإبرَ الشوك، وإيغال المسامير التي دقها أبناء الأفاعي لتحدد خارطة الخشوع وأبعاد الخريطة على قدس الأقداس.

ويشتعل الإيمان بالتراب الفلسطيني المرتوي بدم المسيح سيداً للسلام إذ تتناوشه ذُؤبان السلام، وتتبجس النار من هامة جبل النار.... لتبدأ الآلام على طريق الجلجلة..

"أقولُ لكم: إنَّ واحداً منكم يسلمني. وهو الذي يأكل معي. ويقولون لهُ واحداً واحداً: العلي أنا هو.. فقال لهم: هو واحد من الإثني عشر. الذي يغمِّسُ معي في القصعة. إن ابن الإنسان يمضي كما هو مكتوب عنه. ولكن الويل لذلك الإنسان الذي يُسَلِّم ابن الإنسان على يده. كان خيراً لذلك الإنسان لو لم يولد (مرقس/14/)"...

... وهكذا اغتالوا المسيح بينما كان (يهوذا الاسخريوطي) يعقد صفقة سلام مع زناة الأرض وشذّاذ الآفاق.. سلام الدم الذي صار شرعتهم وعليه قامت نواميسهم.

.... وتمضي الأيام سراعاً وتتنامى نطاف الشر لتغدو جيشاً يقتل ويقتل كلما ظهر الحق وزغردت الحقيقة.

ولم ينعَمِ الفلسطيني بالمسرة، ولم يحل السلام على تراب فلسطين المضمّخ بدم بشائر

السلام منذ عيسى النبي إلى محمد الدرة الصبي.

إذن، حاولْ يا شيخ الليل... حاولْ أيها الجليل "سانت كروز".. ولتملأ مذودَتكَ بزوّادة فرح لليلة واحدة، ولتمنحها لأطفال فلسطين الأحياء.. أما الشهداء منهم فَرُشَّ قبورهم بأريج الشيح والقيصوم، ضمّخ أجداثهم بالحناء وزيت الشجرة الفلسطينية المباركة...

ولم تكذب وعدك أيها الجليل، يا شيخ فرح الأطفال، ومررتَ بكل البيوت في القدس ونابلس وبيت لحم والناصرة وغزة ورفح وحيفا ويافا وعكا.. مررت في كل البيوت التي بقيت عامرة، وفي كل المقابر، وعلى الأثافي والدمن، وتركت أمام الأبواب كومات من الحجارة، وبعضاً من "المقاليع".. وأعلام فلسطين وبطاقات ملونة لخارطتها من إطلالة البحر إلى رمل الصحراء الحرون. ولم تنسَ يا صديق الطفولة أن تترك لمسات حنان على قبور الشهداء وأشجار الزيتون بينما كنت ترطّب شفتيك الغرثْاوين بفيض من عصير البرتقال اليافاوي وأنت تتمتم بالإيمان:

"السلام لهذا البيت. فإن كان هناك ابن السلام، فإنَّ سلامكم يحلُّ عليه. وإنْ كان لا. فيرجع إليكم. وأقيموا في ذلك البيت. كلوا واشربوا من عندهم فإن الفاعل مستحقٌّ أجرته. لا تنتقلوا من بيت إلى بيت. وأيّ مدينة دخلتموها وقبلوكم. فكلوا ممّا يقدّم لكم. واشفوا المرضى الذين فيها. وقولوا لهم: قد قَرُبَ منكم ملكوت الله. وأيَّ مدينة دخلتموها ولم يقبلوكم. فاخرجوا إلى شوارعها وقولوا: نحن ننفُض لكم حتى الغبار الذي لصق بأرجلنا من مدينتكم...(لوقا/10)"..

واعلم يا رمز الفرح الطفولي، أَنْ لا مسرة في الناس، وليس على الأرض السلام، مادام أحفاد الاسخريوطي يعيثون فيها، بغياً وفساداً وموتاً وغطرسة، يصادرون فرح الطفولة، ويقتلون المستقبل، ويوزعون الموت، وهم زيَّفوك عندما سرقوا بذتك ومذودتك فحولوهما إلى دبابات ملؤوها بالحقد والدانات ليوزعوها موتاً زعافاً على أطفال فلسطين...

هوذا سانت كروز الأمريكي، وبابا نويل الصهيوني، وتلك هي أعطياتهم القاتلة التي صُمِمت أصلاً لمصادرة أحلام الطفولة، بل سرقة الحق في الحياة..

... ويا أيها البراق الذي أسرى بالنبي من هنا: الله أكبر والمجد للشهداء... الله أكبر حيَّ على الجهاد... إنها القبّة التي تلونت بالدم الفلسطيني أماجداً وماجدات... الله أكبر وينبجس الدم الفلسطيني ولم نخشَ له نفاداً، لأن مخزونه أضخم من مخزون النفط في صحارى التداعيات والرمال المتحركة المتفككة.. الله أكبر وقُدّس اسم الشهيد..

و.... يا أيها البُراق الذي عاد يحمل الوصية الإلهية بالصبر ويبشّر الوُرَّاد على الشهادة

بالجنة... أعد على مسامعهم قول ربك جل جلاله:

وقضينا إلى بني إسرائيل في الكتاب، لَتفسِدُنَّ في الأرض مرتين، وَلَتَعلُنَّ عُلُوّاً كبيرا* فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عباداً لنا أولي بأسٍ شديد* فجاسوا خلال الديارِ* وكان وعداً مفعولاً. ثم رددنا لكم الكرَّة عليهم، وأمددناكم بأموال وبنين، وجعلناكم أكثر نفيرا* إن أحسنتم* أحسنتم لأنفسكم* وإنْ أسأتم* فلها* فإذا جاء وعد الآخرةِ* ليسوؤوا وجوهَكم* وليدخلوا المسجد كمادخلوه أول مرَّةٍ، وَليُتَبِّروا ماعَلَوا تتبيرا*"..

ويا حادياً باسم الله.. يا رافعَ الأذانِ... ويا أيها الضارب الناقوس، ويا أيها الطفل الذي ما زال حليب الحرائر يفوح من أنفاسهِ، ويا أيها المحتسب في سبيل فلسطين العروبة والإسلام؛ خصبة أرضنا والدم ملحها، ولودات نساؤنا والإصرار في أرحامهن، لن يضيع حقٌ خطّته الحقيقة بالدم، ولم يمض شهيد إلى فناء، إذ يفرع سندياناً وحرية، فتكون فلسطين.............

ويا"... أيها العرب!.. إنَّ قضية فلسطين محنةٌ، امتحن اللهُ بِها ضمائركم وهممكم وأموالكم ووحدتكم... وليست فلسطين لعرب فلسطين وحدهم؛ وإنما هي للعرب كلهم.. وليست حقوق العرب فيها تُنال بأنها حقٌ في نفسِها، وليست تنال بالهوينا والضعف، وليست تنال بالشعريات والخطابيات؛ وإنما تنال بالتصميم والحزم والاتحاد والقوة. إن الصهيونية وأنصارها مصممون، فقابلوا التصميم بتصميم أقوى منه، وقابلوا الاتحاد باتحادٍ أمتن منه:

وكونوا حائطاً لا صدعَ فيه وصفّاً لا يُرَقَّعُ بالكسالى".

ويا.. أنت... أيها الفلسطيني في الشتات بيتك هناك، وسلامك هناك، ورفاهك هناك، وطمأنينتك هناك، فلا تقايض تراباً بذهب، ولا استقراراً بتشتت، ولا وطناً بهبات، ولاحقّاً بباطل، وأرضك أرضك، وكرامتك تنمو شجرة باسقة في وطن سقى الشهداء تربه بدمائهم، فكن إصراراً على الحق في العودة، ورفضاً لذل اغترابك...

ويا... أيها الطفل الفلسطيني.. ويا حكيم زماننا هذا.. كن وعياً وإصراراً، فليلى كادت تقع في حبائل الذئب.. فلا يفوتنّك وعي الواقع، فبين بابا نويل وأيِّ جنرال صهيوني.. طلقة.. وكومة حجر.. وطاقة من زهر الليمون المُنّدّى بزيت من شجرة زيتونة فلسطينية عروبية تمضي حياتك قرباناً لجذورها....

❑❑

التحليل البنيوي للرواية

محمد عزَّام

1 . المنهج البنيوي في النقد الأدبي:

ظهرت البنيوية، أول الأمر، كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية، أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي، قبل أن تصبح منهجاً عاماً تستخدمه العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي.

والتحليل البنيوي للأدب يعتبر النص (بنية ذات دلالة)، فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده، مستبعداً عنصرين أسهما كثيراً في الابتعاد عن (أدبية) الأدب، هما: المبدع، والظرف الاجتماعي. وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص، بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية والتقليدية، من مثل الأبحاث السوسيولوجية، والسيكولوجية، والبيوغرافية، والتاريخية... الخ. كما أنه لا يُعنى بأغراض الكاتب أو قصده، ونجاحه أو إخفاقه في توصيل (رسالته)، وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته، فيركز على(النص) وحده، دون أية افتراضات سابقة، ويبحث في مستوياته، وعلاقاته، ونظامه، وأنساقه، وبنيته، ولغته، ومن هنا ابتعاد النقد البنيوي، عن أحكام القيمة على العمل الأدبي، واكتفاؤه بالوصف. وبعد وصف (البنية السطحية) للعمل الأدبي، يبحث النقد البنيوي عن (البنية العميقة =الخفية) للعمل الأدبي، وهي مجموعة (العلاقات) التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، أي (أدبية) الأدب، دون المضي في شرح هذه العلاقات، أو تفسير النص في ضوء واقعه الاجتماعي أو النفسي، ذلك أن الأدب، عند البنيويين، مستقل عن ظروفه الاجتماعية، والنفسية، ولا علاقة له بالحياة أو بالمجتمع، لأنه (بنية) لغوية مستقلة. أو (نظام) من الدلالات والرموز التي تعيش داخل النص وحده.

كما يتجاهل النقد البنيوي (المعنى) في الأدب، فالقصة، مثلاً عنده، هي مجموعة من (الجمل)، يمكن أن تدرس حسب مستويات: صوتية، وتركيبية، ودلالية،.. الخ، والرواية، عنده، هي (الوظائف) التي تعبّر عن أعمال الأبطال. وهي ثابتة ورغم تعدد الأشخاص، ولذلك ينبغي تحديد هذه الوظائف قبل الانتقال إلى الإشارات الواردة في النّص، من مثل: الزمان، والمكان، والعوامل..

وحين يُعنى النقد البنيوي بالكشف عن (العلاقات) المتشابكة بين عناصر العمل الأدبي، فذلك لأن هذه (العلاقات) هي عين الحقيقة. فما العالم سوى مجموعة من الحقائق، وما الحقائق سوى علاقات راهنة. وهكذا لا يبحث التحليل البنيوي للأدب عن (محتوى) العمل الأدبي، ولا

. ظهور البنيوية أتاح للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي قبل صيرورتها منهجاً عاماً في العلوم الإنسانية.

عن (شكله)، وإنما يبحث عن (بنيته) التي تختفي وراء الظاهر، وعن (العلاقات) بين أجزائه، وبينها وبين (الكل). رغم أن هذه (البنية) مجرد فرض، وإنها مرتبطة بالوظيفة، وليس من بنى ثابتة، أو مركزية. فهي تصوّر تجريدي من خلق الذهن، و(نموذج) عقلي يقيمه المحلل، ليفهم على ضوئه، النص المدروس.

أما (عناصر) هذه البنية فينبغي كشفها من خلال الأنساق اللغوية التي تشكل مجموع هذه البنية، وتتمثل هذه العناصر في العلاقات، والرمز، والصورة، والإيقاع، والتواتر، والغموض، والتناص... الخ. في تحليل الرواية. على ضوء المنهج البنيوي، ينبغي أولاً أن نحدد (بنية) النص الروائي، ثم نعالج وظائف اللغة، قبل أن نصل إلى شرح النحو السردي، فالفعلي:

لقد عزل النقد الجديد النص الأدبي عن مؤلفه، وعن العالم الذي يرجع إليه، فلم يعد أمامه سوى (النص)، فأعمل مبضعه في تفكيكه، وتشريحه. وأولى خطوات التفكيك هي البحث عن (البنية). والعمل الأدبي يحتوي عشرات البنى، بل ومئاتها. فهنالك البنى الصوتية، والنحوية، والأسلوبية، والدلالية... الخ.

. النقد البنيوي بحث عن البنية العميقة= الخفية للعمل الأدبي، عبر العلاقات التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً.

وحين تقسم الرواية إلى فصول فإن هذه الفصول هي بعض بنيتها. إلا أنه ليس لكل بنية وظيفة، بينما المطلوب هو البحث عن البنية التي لها وظيفة في العمل الفني. ولكن الباحث لا يمكن أن يتبين، بداية، وظيفة البنية إلا بعد اكتشافها، وبالتالي فإن لجوءه إلى المستوى اللفظي، من أجل اكتشاف البنية، يبدو مسوّغاً، فعن طريق تقصّي الألفاظ ذات الجذر المشترك، والتي تدور في حقل واحد، يمكن أن يُظهر بنيات القصة أو الرواية.... الخ. وهكذا فإن البحث عن البنية يبدأ بالبحث عن الوحدات المعجمية..

ولقد أصبحت دراسة جاكوبسون لوظائف اللغة مرجعاً أساسياً في دراسة النص الأدبي، حيث يحدّد جاكوبسون اللغة بأنها ((أداة اتصال)) بين مرسِل، ومرسَل إليه، عبر رسالة. فالمرسل يوجه رسالته، والمستقبل يتلقَّاها فيفك رموزها، والرسالة لكي تصل فإنه يلزمها: سياق تحيل إليه، ورمز code تشكِّله اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، واتصال contact أو قناة تحويل هي وسيلة لإقامة الرابط بين المرسل والمستقبل (وهي الأصوات في الاتصال الشفوي. والحروف في الاتصال الكتابي).

أما الوظائف الست للغة، كما صنفّها جاكوبسون فتتجلى في: الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثرية، والوظيفة الإفهامية أو الندائية. والوظيفة الشعرية أو الإنشائية، والوظيفة الانتباهية أو الاتصالية، والوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الإحالية، والوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية. وهذه الوظائف للغة موجودة في كل كلام. هي وظائف رتبوية مترابطة، تخضع كل وظيفة منها لغيرها، ودرجات ظهورها متفاوتة في أنماط الكلام المختلفة، فقد تطغى وظيفة معينة في كلام ما، وتطغى غيرها في كلام آخر: ففي الكلام العادي مثلاً تهيمن الوظيفة الإفهامية، وفي الكلام الأدبي تهيمن الوظيفة الإنشائية، وفي الكلام العاطفي تهيمن الوظيفة الانفعالية...(1)..

هكذا يظهر النقد البنيوي نقداً (علمياً) محايداً، حين يخلّص النقد من أهواء الناقد وانطباعاته، ومعتقداته الخاصة، كما يخلِّص النص من ظروفه الاجتماعية والنفسية. ويسبغ الصفة العلمية على النقد، حين يستعمل الألفاظ الدقيقة المحددة في الوصف، مبتعداً عن الألفاظ العامة الفضفاضة، والاصطلاحات الانطباعية والتأثرية. وهو لا يتخذ من هذه (العلمية) صنماً يقدسه. لأن المهم هو ألا تغيب عن الرؤية أصالة الموضوع الأدبي. كما أنه عندما يحطم سحر

العمل الفني. حين ينظر إليه بطريقة مشابهة لطريقة الفيزيائي الذي يتصدّى لتحليل بنية المادة. فإنه يكون بذلك قد أعطى الأدب والنقد دقة الحقيقة العلمية...

بيد أن هذه المقاربة البنيوية الشكلية تكتفي بتحليل أجزاء البنية في مستوياتها: السطحي والتحتي (الأعمق)، دون أن تتجاوزهما إلى استنباط الدلالات الكامنة وراء هذه الأنساق والعناصر، كما تفعل المناهج السيميائية، والجذرية، والبنيوية، التكوينية..... الخ. ومن هنا قصور المنهج البنيوي الشكلي عن إقامة حوار بين النص والعالم، أو جدل بين الفني والإيديولوجي أو الاجتماعي أو النفسي.

2 . التحليل البنيوي للرواية:

بدت المناهج التقليدية طرقاً مسدودة أمام الكشوفات التي توصلت إليها السرديات المعاصرة، وخاصة في فرعيها الرئيسيين: السرديات اللسانية التي تُعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنيوي. والعلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي. وقد استفاد هذا التيار من البحوث اللسانية المعاصرة، ويمثله: رولان بارت، وجيرار جينيت، وتودوروف.. والتيار الثاني هو السرديات السيميائية، ويُعنى بالدلالات، متجاوزاً المستوى اللساني المباشر، إلى البنى العميقة التي تتحكم بالنص. ويمثله فلاديمير بروب، وكلود بريمون، وغريماس...

وقد أكدت البنيوية (وصف) العمل الأدبي، بدلاً من الاهتمام بالأحكام المعيارية. وانطلق بارت، رائد النقد البنيوي، من ضرورة إيجاد نظرية تمكن من وصف وتحليل الرواية، معتمداً الألسنية نموذجاً أساسياً في هذا المجال. ومحدداً (الجملة) هدفاً، باعتبارها ((أصغر مقطع يمكنه أن يمثل الخطاب بشكل تام))(2). فما الرواية سوى (جملة) كبيرة تحتوي أهم مميزات الفعل. وتتجه اللسانيات نحو دراسة هذه (الجملة الكبيرة)، بذلك أن فهم الرواية، وتحليلها، لا يكون بمتابعة تسلسل الخبر فحسب، بل وأيضاً . حسب بارت . في بيان طبقات الرواية، وفي إسقاط الترابطات الأفقية ((الخيط)) السردي على محور عمودي ضمنياً، فقراءة رواية ما لا تكون فقط بالانتقال من كلمة إلى أخرى، بل بالانتقال من مستوى إلى آخر...

وقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينات، مع ظهور العدد الثامن من مجلة (تواصلات) 1966، الخاص بالتحليل البنيوي، والذي يعدّ المنطلق الأساسي الذي استندت إليه كل الدراسات التالية، والتي حققت تطورات هامة في هذا المجال...

وفي هذا العدد نجد دراسة تودوروف T.Todorov عن (مقولات السرد).

وفيها يتحدث عن صيغ السرد، رابطاً إياها بجهاته، وزمنه. فالجهات أو الرؤيات تتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة من قبل الراوي. وفي كتابه (أبجديات الديكاميرون) وضع تودوروف ثلاثة مظاهر يتصف بها النص الروائي هي: (المعنوي) الذي يعبّر، و(النحوي) الذي يركّب وحدات الكلام، و(البلاغي) الذي يقدّم العبارات...

لقد جاء تودوروف بعد الشكلانيين الروس، وانطلق من أعمالهم، مطوّراً إياها في الوقت نفسه، فأظهر أن لكل (سرد) أدبي مظهرين متكاملين هما: (القصة)، و(الخطاب). (فالقصة) تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقاتها بين الفعل والفاعل. أما (الخطاب) فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة إلى القارئ الذي يتلقى السرد. وما يهم الباحث هو

. يتجاهل النقد البنيوي المعنى في الأدب، فالقصة مثلاً مجموعة من الجمل والرواية هي الوظائف التي تعبر عن أعمال الأبطال.

الطريقة التي بوساطتها يجعلنا الراوي نتعرّف على الأحداث.

وفي كتابه (البويطيقا) يعود تودوروف ليطور المنطلقات التي تحدّث عنها في (مقولات الحكي الأدبي). مستفيداً من التطوير الذي أضفاه جيرار جينيت على تحليل الخطاب الروائي، واضعاً تصوّراً متكاملاً ينطلق من تحديد النص الأدبي، من خلال ثلاثة جوانب هي: الجانب الدلالي، والجانب التركيبي، والجانب اللفظي.

ويقترح تودوروف جرداً يسمح بتكوين شبكة وصفية تشمل ثلاثة وجوه للنص الأدبي، وهي تشكل، بالتالي . مستويات نقد النص الأدبي:

1 . المستوى اللفظي، الذي يدرس الثوابت التي تتم وفقاً لها دراسة الأحداث والوقائع الخاصة بالتجربة، من وجهة نظر أسلوبية، وزمنية (تحليل ترتيب الأحداث، ودوامها، وتواترها)، وكذلك من وجهة نظر المؤلف، وهي رؤيته الذاتية، والموضوعية، الأحادية، أو المتعددة، الثابتة، أو المتحولة.... في العمل الأدبي... ويبرز تضمّن هذا المستوى لمقولات الصيغة، والزمن، والصوت ، والرؤيا ....

. لقد عزل النقد الجديد النص الأدبي عن مؤلفه، وعن العالم الذي يرجع إليه.

. . المستوى التركيبي: الذي يدرس العلاقات التي تقوم بين الوحدات الصغرى في النص، كما نجد في دراسة بروب المشهورة للحكايات الشعبية الروسية. كما يدرس مقولات البنيات والتركيب السردي، والنظام الفضائي....

3 . المستوى الدلالي: الذي يدرس الثيمات، والرموز، والاستعارات، ويطرح مسألة العلاقة بين النص والواقع....

*

في تحليل النص السردي يمكن معالجة مستويين، والتحليل وفقهما:

1 . الأعمال والوظائف، كما فعل بروب، وبريمون، وبارت.

2 . نظام الفاعلين، كما فعل غريماس، وتودوروف، وهامون، وتوماشفسكي.

وأول من قام بالتحليل السردي، حسب الوظائف، هو فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية) 1929، وفيه يحدد (الوحدة) الحكائية غير القابلة للتفكيك بأنها (الوظيفية). والوظيفة هي عمل شخصي محدد من وجهة نظر معناه في مجرى الحبكة. والوظائف هي العناصر الثابتة الدائمة في الحكاية، مهما تبدل الأشخاص، أو تبدلت الوظائف، وما النص الروائي سوى سلسلة من (الوظائف).

وقد عرّف بروب (التحليل المورفولوجي) بأنه: ((وصف للحكايات وفقاً لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع)). ولكي يحقق بروب هذا الغرض، فقد اكتشف (الوحدة) الأساسية في الحكايات، وسماها (الوحدة الوظيفية)، وهي فعل من أفعال أشخاص الحكاية، بغض النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية إلى أخرى، وهذه الوحدات الوظيفية تُعدّ، من وجهة نظر بروب، المحتوى الأساسي للحكايات. ومن واجب الباحث أن يستخلصها أولاً، لأنها العناصر الثابتة في الحكايات الشعبية، بغض النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص، والوسيلة التي تنفذ بها.

وقد اهتدى بروب، من خلال دراسته للحكايات الروسية دراسة استقصائية، إلى عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات الروسية، وهي إحدى وثلاثون وظيفة. لا ترد جميعها في كل حكاية، وإنما ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف.

وهذه الوظائف هي: الابتعاد، المنع،

الانتهاك. (خرق المنع)، التحرّي (الاستفهام)، الإخبار، الخداع، الخضوع(التواطؤ القسري)، الإساءة (الإثم)، التكليف (الوساطة)، قرار البطل، الذهاب، الاختبار (إخضاع البطل للتجربة)، ردّ فعل البطل على الاختبار، تلقي الشيء السحري، الانتقال في المكان، الصراع، العلامة، الانتصار، الإصلاح (تعويض النقص أو الإساءة)، عودة البطل، مطاردة المهاجم للبطل، النجدة المقدمة للبطل، الوصول المتستر للبطل، المزاعم الكاذبة، للبطل المزيف، المهام الصعبة المفروضة على البطل، المهام المنجزة، التعرّف على البطل، اكتشاف البطل الزائف، تغيير هيئة البطل، عقاب البطل الزائف (أو المهاجم)، عقاب البطل الزائف، مكافأة البطل.

ثم يحدد بروب (دوائر العمل السبع)، حيث تتجمع عدة وظائف بصورة منطقية وفقاً للدوائر التي تتطابق مع الشخصيات التي تنجز هذه الوظائف. وهي:

1 . *دائرة موضوع الالتماس، وهو الشيء الجاري البحث عنه، ويمكن أن يكون كنزاً، أو أميرة، أو سوى ذلك (الوظيفة 25 و31).*

2 . *دائرة الموكل: وهو الذي يرسل البطل في مهمة البحث (الوظيفة 9).*

3 . *دائرة البطل الذي يمضي باحثاً (الوظيفة 10 و11)، وعليه أن يتغلب على اختبارات الواهب (الوظيفة12و13و14)، ويصلح الإثم (الوظيفة18-19)، وتتم مكافأته (الوظيفة31).*

4 . *المهاجم، ويقترف الإثم (الوظيفة 8)، فيصارع البطل (الوظيفة 16)، ويطارده (الوظيفة21).*

5 . *الواهب: يخضع البطل، والبطل الزائف لاختبارات (الوظيفة12)، قبل أن يسلمه المساعد (الشيء السحري)، (الوظيفة14).*

6 . *المساعد، هو الشيء السحري الذي يسلمه الواهب للبطل، فيساعده على الانتقال السريع (الوظيفة15)، وعلى النصر (الوظيفة18)، وعلى إصلاح الإثم (الوظيفة 19)، وعلى التخلص من المهاجم (الوظيفة21)، وعلى إنجاز مهمته الصعبة (الوظيفة26)..*

7 . *البطل الزائف، وهو يتابع مسعى موازياً لمسعى البطل، ولكن رد فعله سلبي (الوظيفة13)، ويتميز بادعاءاته الكاذبة (الوظيفة24)..*

*

أما أشهر من عالج (الوظائف) وطوّرها، في التحليل البنيوي للقصة، فهو رولان بارت (1915-1980)، R. Barthes الذي ينطلق، في تحليله البنيوي للقصة، من لغة السرد، ثم يحلل الوظائف، فالأعمال، فالإنشاء، فنظام السرد.

أما (لغة السرد) فتعتبر (الجملة) هي الوحدة الأخيرة في الألسنية، وهي موضع الاهتمام، والقسم الأصغر الذي يمثله النص بأسره، وبما أن السرد (جملة كبيرة)، فإن الألسنية توفر للتحليل البنيوي للسرد مفهوماً خاصاً يكمن في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ماهو جوهري في كل نسق معني، وتسمح في الوقت نفسه، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات، وتسهم، بالتالي، في تصنيف الأعداد الهائلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد. ويمكن للباحث أن يحلل (الجملة)، ألسنياً، عبر المستويات: الصوتية، والنحوية، والسياقية... الخ.

وأما (الوظائف)، فلها دلالات متفاوتة، ولما كان النسق تراكباً (لوحدات) معروفة الأصناف.

. وظائف جاكوبسن هي الوظيفة الانفعالية والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة المرجعية والوظيفة المعجمية.

وجب تقطيع السرد. وتعيين أقسام الخطاب الإنشائي التي يمكن توزيعها على عدد صغير من الأصناف الشكلية.

ويعتمد بارت (الوظائف) وحدات تكوّن كل أشكال السرد، فإنه لا يحصر (الوظيفة) في (الجملة)، فقد تكون (الوظيفة) في (كلمة) واحدة من الجملة.

كما في كلمة (أربعة) مثلاً حين يستعملها الكاتب ليشير، في الرواية، إلى عدد أجهزة الهاتف إلى جانب البطل، لتدل على مستواه الاجتماعي.

وتأخذ (الوظائف) مكانها ضمن مجموع (العلاقات). وموقعها في (السرد) هو الذي يحدد دورها فيه. فإذا لم تقم (الوظيفة) بدورها، فمعنى ذلك أن هناك خللاً في التأليف. والفن . عند بارت . هو نسق خالص، وليس هناك أبداً وحدة ضائعة فيه.

. يظهر النقد البنيوي نقداً علمياً محايداً، حين يخلّص النقد من أهواء الناقد وانطباعاته ومعتقداته الخاصة.

وفهم الرواية لا يكون بمتابعة تسلسل الخبر فحسب، بل وفي تبيان (طبقاتها) أيضاً. وكذلك في إسقاط ترابطات (الخيط) السردي الأفقي، على محور عمودي ضمناً، فقراءة رواية ما لا تكون فقط بالانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى. بل بالانتقال من مستوى إلى آخر. ويميز بارت ثلاثة مستويات في التحليل البنيوي للرواية، هي:

1 . مستوى الوظائف، كما لدى بريمون، وبروب في (مورفولوجيا الحكايات الشعبية).

2 . مستوى العوامل، كما هو لدى غريماس في (السيميولوجيا البنيوية).

3 . المستوى السردي، كما لدى تودوروف، الذي يهتم بالأفعال.

ففي (مستوى الوظائف) يقسم بارت (الوظائف) إلى نوعين: وظائف توزيعية، ووظائف تكاملية أو اندماجية (أو قرائن)، فالوظائف التوزيعية تتوافق مع وظائف بروب، وهي وظائف (التحفيز) التي أشار إليها توماشفسكي. وأما الوظائف التكاملية (أو القرائن)، فلا تتطلب علاقات فيهما بينها، لأنها لا تحيل إلى فعل لاحق، بل إلى مفهوم ضروري بالنسبة للقصة، وهذه الوحدات تطغى في أنماط السرد الأكثر تعقيداً، كما في الروايات السيكولوجية، بينما تطغى الوحدات التوزيعية في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية.

وفي المستوى الثاني (مستوى العوامل) يركز بارت على دراسة الأفعال (=العوامل).

وفي المستوى الثالث (السردي)، يرى بارت أن هنالك تواصلاً سردياً بين (المرسل)، و(المتقبل)، من خلال (الرسالة)، التي تتضمن إشارات خاصة يتفق عليها الطرفان.

وأما (الإنشاء) فهو . عند بارت . عمل الكاتب، ووظيفة السرد الأساسية عنده رهن يتواصل آخر، فمن جهة ثمة واهب للسرد، ومن جهة أخرى ثمة منتفع من السرد.

والكل يعلم أن الضميرين: (أنا، وأنت)، في لغة التواصل الألسنية مفترضان، ولهذا لا سرد دون منشئ، ودون مستمع أو قارئ، فمن هو واهب السرد؟. إنه المؤلف، أو الشخصية الروائية، أو الضمير الكلي، أو الضمير الكلي اللاشخصي، وكلها يراها بارت (كائنات من ورق).

والسرد، أو نظام رموز المنشئ، كما في اللغة، لا يعرف إلا نسقين من العلامات: شخصياً، وغير شخصي، وغالباً ما يوجدان معاً، كما في الجملة التالية: ((عيناه (شخصي). الرماديتان (غير شخصي)، حدّقتا (شخصي)، بالمنظر المعروف (غير شخصي)..))...، وتتسم الرواية بأنها مزيج من هذين النسقين، لأنها تحشد علامات شخصية، وغير شخصية.

والمؤلف هو من يحسن ضبط نظام الرموز

الذي يتولى استخدامه، ويشرك المستمعيين فيه. ويكون المستوى الإنشائي فيه بارزاً.

*

أما تحليل الخطاب الروائي على أساس العوامل (أو نظام الفاعلين)، كما يتجلّى لدى غريماس، وتودوروف وهامون (في شعرية السرد)، وتوماشفسكي (ضمن نظرية الأدب).

ولعل غريماس A. Greimas أول من أشار إليه، واقترح تصنيف الشخصيات حسب أفعالها، وسمّاها (العوامل)، واعتبر التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي متكاملين، وقد نبّه، في كتابه (السيمياء البنيوية) 1966، إلى الخطأ الذي يقع فيه بعض النقاد الذين يجعلون نموذج بروب للحكاية منهجاً لتحليل الرواية. لأن الرواية شكل أشد تعقيداً من الحكاية. رغم أن هذا المنهج كان فتحاً جديداً . آنذاك . في تحليل الحكاية. وقد استفادت منه الرواية في كشف علاقاتها التركيبية.

والواقع أن تحليل غريماس البنيوي للرواية، والذي يعتمد على (العوامل) إنما يعني (الأشخاص)، لا ككائنات نفسية تتمتع بمزايا خلقية، وإنما كمشاركين لهم مكانتهم ومواقعهم داخل القصة. وهذا يعني أن النظر إليهم إنما يتم كوظيفة نحوية. فتحديد الشخص بالعمل الذي يقوم به، إنما ينبع من مفهوم نحوي. إذ ليس هناك، في النحو، من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل، وكما أن الفاعل النحوي، على مستوى الجملة، هو الذي يقوم بالفعل، فكذلك الفاعل الفني هو الشخصية على مستوى القصة. والرواية . عند غريماس . هي مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات (=العوامل)، يصل عددها إلى ستة، هي:

1 . العامل الذات.

2 . العامل الموضوعي.

3 . العامل المرسل.

4 . العامل المرسل إليه.

5 . العامل المعاكس.

6 . العامل المساعد.

وهذا الشكل يمكن تطبيقه في جميع مجالات الحياة، لأنه البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوعت هذه البنية وتعددت، من مجتمع إلى آخر، فعلى صعيد الفلسفة المثالية مثلاً تتوزع هذه العوامل تبعاً لعلاقاتها بمفهوم التوق أو الرغبة إلى:

1 . العامل الذات = الفيلسوف.

2 . العامل الموضوعي = العالم.

3 . العامل المرسل = الله..

4 . العامل المرسل إليه = الإنسانية.

5 . العامل المعاكس = المادة.

6 . العامل المساعد = الروح.(3)

3 . التحليل البنيوي التكويني للرواية:

يقول رولان بارت إن الأدب ليس سوى لغة معبرة، أي نظام من العلامات. ووجوده ليس في رسالته، بل في نظامه، ولذلك لا يكون النقد إعادة لبناء رسالة الأثر الفني، بل إعادة لبناء نظامه، والناقد . بذلك . كالعالم الألسني الذي لا يهمه تفسير معنى الجملة، بل إقامة بنيتها الشكلية التي تسمح لهذا المعنى بالانتقال...

و(المنهج البنيوي)، عندما يكتفي باكتشاف وتحليل بنيات العمل الأدبي، وأنساقه، ومستوياته، وعلاقاته، فإنه يعزل النص عن واقعه، ومبدعه، ومن هنا كان مسوّغ الاهتمام بمشروع اختراق البنيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية للنص

. المنهج البنيوي الشكلي مقصر عن إقامة حوار بين النص والعالم، أو جدل بين الفني والأيديولوجي أو الاجتماعي أو النفسي.

الأدبي، من أجل إقامة نوع من التوازن بين (المنهج الشكلي)، و(المنهج الاجتماعي)، واعتبار الأدب نبتة نمت وازدهرت في وسط بيئي احتضنها ورعاها، فلها عليه واجب الرعاية، وله عليها حق التعبير الصادق عنه.

*

أ . المنهج البنيوي التكويني (التوليدي)، في النقد الأدبي:

يرتبط الفن الروائي عضوياً بالوسط الاجتماعي، لأنه يعيش فيه، ويتصل بشرائحه، ويصدر عن وعيه، ولكنه . في الوقت نفسه . يخضع لقواعد (البنية) المتميزة فيه. ومن تطابق البنية الفنية والمكونات الموضوعية، ينشأ مشروع المنهج النقدي الذي يعتبر المبدع مجرد واضع للصياغة الفنية المناسبة للوعي الجماعي الذي يعتمل في ضمير الجماعة التي ينتمي إليها، أو الطبقة التي يعبّر عنها. فالإبداع مرتهن . إذن . بالبنية الفكرية للجماعة، وإن بدا أنه من صنع كاتبه، لأن كاتبه لا يستقل بوعيه عن البيئة الاجتماعية التي يعيش بين ظهرانيها.

. مستويات نقد النص الأدبي: المستوى اللفظي، المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

و(المنهج البنيوي التكويني) اتجاه نقدي يرى أن (المنهج البنيوي الشكلي) قد وصل بالنقد إلى الطريق المسدود، حين اقتصر على النص وحده، دون أن يربطه بظروفه الاجتماعية، فجاء المنهج البنيوي التكويني ليردف الدراسة النصية للأدب دراسة الوسط الاجتماعي الذي . أبدعه ..

وأولى خطوات هذا المنهج هي البدء بقراءة ألسنية للنص، وذلك عن طريق تفكيك بنياته إلى وحداتها الصغرى الدالة، وذلك باكتشاف (البنية السطحية) للنص، وبيان بنيات الزمان والمكان فيه. ثم تركيب هذه الأجزاء للخروج منها بتصور عن (البنية العميقة) للنص، أو (رؤية) العالم كما تجسدت في الممارسة الألسنية للنص...

والخطوة الثانية هي إدماج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعاً. وتفكيك هذه البنية الأشمل أيضاً، للعثور على دلالتها الشاملة. وبهذا ننتقل من (النص الماثل) إلى (النص الغائب)، ذلك أن النص الماثل ليس ذرة مغلقة على نفسها، بل هو نتاج اجتماعي تاريخي، يعبّر عن طموحات فئة اجتماعية أو طبقة اجتماعية. وبذلك تصبح قراءة النص الأدبي كشفاً لبنياته المتعددة، ثم إدماجها في البنية الاجتماعية لبيئة المبدع وعصره.

وهكذا تبحث البنيوية التكوينية في أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الإيديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية. وهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها. فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير. وهذا ما ينبغي التماسه في البنية التالية: الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً، إذا لم يتحول إلى فهم، فيصبح بدوره بحاجة إلى تفسير مما يستدعي مقاربة البنية الثالثة (الاجتماعية).. وهكذا..

ب . منهج غولدمان في التحليل البنيوي التكويني:

لعل لوسيان غولمان (1913-1970)، هو الذي أرسى دعائم المنهج البنيوي التكويني، حين اعتمد بعض مقولات أستاذه جورج لوكاش، وطوّرها، فشغل النقد الأوروبي، كما فعل رولان بارت في النقد العالمي، ولعل كتابه (الإله الخفي: دراسة في الرؤية المأساوية في خواطر باسكال ومسرح راسين) 1956، والذي أثار ضجة كبرى،

إذ كان أول عمل رائد في النقد الفرنسي الحديث، وقد نال به مؤلفه درجة الدكتوراة في الآداب، وقد درس فيه (الرؤية المأساوية)، في خوطر باسكال، ومسرح راسين، وسعى إلى الإحاطة (بالبنيات) التصورية للنصوص المدروسة. واستخلاص (الكليات) العقلية والاجتماعية التي جعلت الواقعي ممكناً، في علاقة تبادلية بين الإبداع الفردي والحياة الاجتماعية، وتوصّل إلى أن (خواطر) باسكال، ومآسي راسين، ليستا سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التي عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطاتها البورجوازية. وهي تعبير يتجلّى في رفض العالم لدى الجانسينية(4).

ويستخدم غولدمان، في تحليله، مفهوم هذه الرواية المعبّر عن استحالة تطبيق حياة مقبولة في هذا العالم، ويثبت بأن رفض العالم من قبل الجماعة الجانسينية موجود أيضاً لدى (نبلاء الرداء)، الذي خيّب العالم أملهم، ورأوا في انهيارهم انهياراً للعالم كله، فتبنّوا موقفاً جانسينياً تجلّى في الانسحاب من العالم.

ويقسم غولدمان نتاج راسين إلى ثلاث مجموعات: مسرحيات أولى يرفض فيها البطل كل تسوية مع العالم، ويبقى فيها الإله صامتاً ومتفرّجاً، ومسرحيات ثانية يعبّر فيها راسين عن محاولات الصلح مع العالم، ومسرحيات ثالثة تحاول الصلح مع الكنيسة.

والواقع أن دراسة غولدمان لراسين هي أفضل ما يوضح منهجه البنيوي التكويني، حين يكتشف في مسرح راسين (بنية) معينة من المقولات تتكرر، هي: الإله، والإنسان، والعالم. ويكتشف (رؤية)، خاصة للعالم، هي رؤية بشر ضائعين في عالم خال من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن، إلا أنهم لا يكفّون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليسوّغوا لأنفسهم، باسم قيمة مطلقة غائبة عن الأنظار، وقد عثر غولدمان على أساس هذه الرؤية لدى الجماعة الدينية التي عرفت في فرنسا باسم (الجانسينية) وفسّر (الجانسينية) على أنها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية في فرنسا، في القرن السابع عشر، هي (نبلاء الرداء)، ومن موظفي البلاط الذين اعتمدوا اقتصادياً على الملك، ثم تضاءلت قوتهم، مع تزايد الحكم المطلق، وأصبح موقفهم متناقضاً. فهم بحاجة إلى (التاج)، وإلى معارضته سياسياً في آن. وهكذا رفضوا العالم، ولجأوا إلى (الجانسينية)، رغبة منهم في الانصراف عن كل حلم بالتغيير التاريخي.

بدت المناهج التقليدية طرقاً مسدودة أمام الكشوفات التي توصلت إليها السرديات المعاصرة.

وقد اهتم غولدمان بدراسة (بنية) النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسّد بها النص بنية الفكر (أو رؤية العالم)، عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب، والكاتب العظيم . عنده . هو المتميز الذي ينقل، فنياً، رؤية العالم عند الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها، ويصوغها بطريقة واضحة، وإن لم تكن واعية. ولذلك يطلق غولدمان على منهجه النقدي هذا اسم (البنيوية التكوينية أو التوليدية)، (بنيوية)، لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، و(توليدية)، لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها.

وإذا كانت الفرويدية تعتمد على تحليلي اللاوعي عند الفرد، فإن البنيوية التكوينية ترتكز إلى الجماعة أو الطبقة، والقاسم المشترك بينهما هو أن السلوك الفردي والجماعي هو جزء من (بنية ذات دلالة).

ومع أن العمل الأدبي يدين للمجتمع، كما ترى البنيوية التكوينية، فإن هذا لا يعني انعدام

دينه للمبدع الذي ينشئ بنية عقلية مستقلة تتضح من وعي الجماعة، وتخضع لرؤيا الفنان الخاصة ضمن الدائرة الاجتماعية، ولكن تجربة الفرد الواحد أقصر وأضيق من أن تخلق البنية العقلية التي هي ليست سوى نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد، يجدون أنفسهم في موقف مماثل.

ويرى غولدمان أن النص الأدبي يستمد معناه و(بنيته الدلالية)، من (رؤية العالم)، التي يعبّر عنها، وإننا لا نستطيع أن نفهم (البنية الدلالية)، إلاّ إذا ربطناها ببنى أوسع: كالبنى الذهنية، ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم، والبنية الاجتماعية الاقتصادية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة....

المستوى الدلالي يدرس الثيمات والرموز والاستعارات ويطرح مسألة العلاقة بين النص والواقع.

وعندما نكتشف العلاقة بين العمل الأدبي ورؤية العالم، ينبغي دراسة علاقة هذه الرؤية بالطبقات الاجتماعية التي عبّر عنها، لأن العمل الأدبي ليس إلاّ شكلاً من أشكال الحياة الاجتماعية، ولا يمكن فهمه إلاّ إذا وضعناه في إطاره العام: الاجتماعي، والتاريخي. هكذا يتخلّص الباحث الأدبي، حسب غولدمان، من مقولات التأثر والتأثير التي انتشرت في النقد الأدبي التقليدي، على يد ممثلي الأدب المقارن القدماء، أمثال فان تيغم وغيره.

وقد استعمل غولدمان (البنية الدلالية) في فهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبّر عنّها أحد المبدعين. والمقصود بها المعنى الداخلي لهذه البنية، والذي ينم عن وعي جماعي معين، ((ولا تكون (البنية الدلالية) حاضرة في فكر جميع أفراد المجموعة البشرية، لأنها لا تتحقق إلاّ بشكل استثنائي عن طريق الفكر العلمي، أو الفكر الفلسفي، أو عن طريق العمل الاجتماعي، أو العمل الفني، الذي يقوم به أفراد متميزون أمثال كانط، ونابليون، وراسين)).(5).

ولا تتحقق هذه البنية إلاّ في ظروف خاصة، فلو أتى نابليون بونابرت مثلاً في حقبة أخرى من تاريخ فرنسا لما تأتى له أن يصبح رمزاً أساسياً من رموز الثورة الفرنسية البورجوازية، بالرغم من مزاياه وإمكانياته الشخصية، ويرى غولدمان أن التطابق الممكن بين الإمكانيات الإنسانية الفريدة وبين الوضع التاريخي هي ما نسميه (العبقرية).

إن بناء (الرؤية) التراجيدية تحت تأثير إيديولوجية مجموعة (الجانسينية) في (بور رويال)، هو بمثابة استجابة وظيفية دالة (النبلاء الرداء)، تجاه موقف تاريخي محدد. وقد كان على راسين الفرد المرتبط بهذه المجموعة وإيديولوجيتها أن يواجه عدداً من المشكلات العملية والأخلاقية، مواجهة أنتجت، في النهاية، عملاً شكّلته رؤية تراجيدية، صيغت بدرجة راقية من التلاحم، ومع ذلك فإنه لا يمكن شرح تولّد العمل الأدبي عند راسين، أو دلالته بمجرد الاقتصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد، أو بسيكولوجيته الخاصة.

وهذا يعني أن غولدمان يحاول ربط الأثر الأدبي بالجماعة، بدلاً من ربطه بالفرد المبدع وحده، كما كانت تفعل الدراسات النفسية التقليدية، ويحاول بيان أن الأثر الأدبي لا يعكس البناء الاجتماعي، أو يعبّر عن شخصية الكاتب فحسب، وإنما هو يبدو كواقعة لها دلالتها الموضوعية التي تتمثل في وجود وحدة بين الفرد والمجتمع، تتم بطريقة جدلية، وهكذا يربط غولدمان الوعي الفردي بالوعي الجماعي، في وحدة كاملة، ويرى أنه لايوجد . في الواقع . سوى وعي كلي لجماعة معينة من الأفراد، وأنه لا يمكن فهم وعي الفرد إلاّ بوساطة فهم الوعي الكلي للجماعة التي ينتمي إليها.

ويمكن تحديد منهج غولدمان في النقد البنيوي التكويني في النقاط التالية:

1 . دراسة ماهو جوهري في النص، وذلك عن

طريق عزل بعض العناصر (الجزئية)، من السياق، وجعلها كلّيات مستقلة.

2 . *إدخال (العناصر) الجزئية في (الكلّ)، علماً بأننا لا نستطيع الوصول إلى كلية لا تكون هي نفسها عنصراً أو جزءاً، فجزئيات العالم مرتبطة ببعضها بعضاً، ومتداخلة بحيث يبدو من المستحيل معرفة واحدة منها دون معرفة الأخرى، أو دون معرفة الكل.*

3 . *دمج العمل الأدبي في (الحياة الشخصية لمبدعه).*

4 . *إلقاء الأضواء على(خلفية النص) الاجتماعية، وذلك بدراسة مفهوم (العالم) عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى هذه الرؤية كظاهرة فكرية عبّر عنها العمل الأدبي في زمان ومكان محدّدين. وهذه الرؤية هي ظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي الذي يبلغ ذروة وضوحه في نتاج المبدع.*

إن ما يميز سوسيولوجيا الآداب عند غولدمان عن كل شكل آخر من السوسيولوجيا هو التأكيد على أن (الفرد)، في الإبداع الأدبي ليس وحده المبدع، وإنما (الوعي الجماعي)، أيضاً. ويستبعد غولدمان اتجاهين رئيسيين في سوسيولوجيا الآداب هما:

اتجاه يُعنى بالنشر والتوزيع واستقبال الأعمال الأدبية، وصداها لدى القراء، ويمثله في فرنسا روبير اسكاريت ومعاونوه، ممن تجمعوا حول (معهد الآداب والتقنيات الفنية للجماهير) التابع لجامعة بوردو. والاتجاه الثاني يُعنى بدراسة بعض النواحي الجزئية للنصوص الأدبية المعتبرة كمؤثرات وتعبيرات للوعي الجماعي وشمولاته، ويمثله ليولوينتال، أستاذ علم الاجتماع في جامعة بركلي، والذي درس النتاج الأدبي لمجموعات مهنية واجتماعية، ونقل الاهتمام من الفرد المدروس حسب مهنته، إلى السنوات الأولى من طفولته، كما درس مضمون الوعي الاجتماعي في أعمال عدد من المؤلفين المختلفي الجنسيات. ورغم جدوى هذين الاتجاهين، فإن الأجدى هو سوسيولوجيا الأدب التي تعد العمل الأدبي ناتجاً اجتماعياً، بقدر ماهوإبداع فردي، وهو ما تجرّد له غولدمان.

وإذ يؤكد غولدمان هذا الاتجاه الثالث من السوسيولوجيا، فإنه يميّز . أيضاً . بينه وبين الاتجاه في الدراسة الاجتماعية، والذي يحاول أن يضع علاقة وثيقة بين مضمون الوعي الجماعي للمجتمع ككل، وبين مضمون العمل الأدبي، ويمتد هذا الاتجاه منذ مدام دي ستايل، إلى تين، وعدد كبير من الدراسات الماركسية التقليدية. ورغم أن فائدة أبحاث هذا الاتجاه تبدو . أيضاً . مؤكدة، فإنها محدودة، أمام الإضافة التي يمثلها لوكاش وتلميذه غولدمان الذي طوّر أبحاث أستاذه، وشق طريقاً جديداً في سوسيولوجيا الآداب، وتطورت معه الدراسات الأدبية فلم يعد العمل الأدبي مجرد انعكاس للوعي ا لجماعي وحده، ولم تعد العلاقة الأساسية على مستوى المضمون وحده، وإنما على مستوى التماثل البنياني، وبهذا أصبحت الأعمال الأدبية تطويراً للنزعات الممكنة للوعي.

*

تعتبر لغةُ السرد(الجملةَ) هي الوحدة الأخيرة في الألسنية.

ج . المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان:

ضد كل سوسيولوجيا للآداب تجعل من الإبداع الأدبي ظاهرة اقتصادية، أو انعكاساً لوعي جمعي، تقوم السيوسيولوجيا البنيوية التكوينية التي أعطاها غولدمان صياغتها النظرية، وتطبيقاتها

العملية، على المفاهيم التالية:

أ . مفهوم (البنية الدالة)، الذي يشكل إحدى الركائز الهامة في هذا المنهج، ولكي يفهم الباحث العمل الذي ينوي دراسته عليه أولاً أن يكشف عن (بنيته) الدالة على (كليته)، ثم يكتشف (الدلالة)، الموضوعية للأثر، وذلك بوضع الأثر في سياقه التاريخي والاجتماعي، والنظر إليه من خلال مفهومي (الكليّة) و(التماسك). وقد يدمج الباحث هذا الأثر، موضوع الدراسة، في مجموعة أكبر هي آثار الكاتب. وقد يدمج آثار الكاتب في مجموعة أكبر من آثار معاصريه في الفترة ذاتها. وبهذا ينتقل المنهج البنيوي التكويني من الأثر الأدبي إلى الجماعة، ومن المبدع إلى الإبداع.

إذا لم تقم (الوظيفة) بدورها فمعنى ذلك أن هناك خللاً في التأليف.

و(التماسك)، لا يعني الترابط المنطقي، كما أنه غير تفسير الأثر من خلال تركيبه الباطني كما في النقد (الثيمي) Theme، وإنما هو الرباط ذو الدلالة بين (الأجزاء)، و(الكل)، كما أن (البنية الدالة) تفترض وحدة الأجزاء ضمن (الكلية)، و(العلاقة) الداخلية بين العناصر، والانتقال من (رؤية)، سكونية إلى رؤية دينامية، رغم أن قلة من المبدعين هم وحدهم الذين يحملون (رؤية) عالم الجماعة في ضمائرهم، وفي أشكال إبداعهم.

ب . مفهوم (رؤية العالم) يشكل مع (البنية الدالة) وحدة متكاملة. فإذا كانت (البنية الدالة) هي التي تشرح النص الأدبي وتفسره، فإن (رؤية العالم) هي التي تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز. يقول غولدمان: ((إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال، يجب عليَّ الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، كما ينبغي عليّ أن اشرح نشأتها، وعندها أضطر إلى الرجوع إلى الحركة الجانسينية، وأستطيع أن أفهم الجانسينية بربطها بطبقة (نبلاء الرداء)، وهكذا......)).. (6).

وهكذا ينبغي على الباحث في سوسيولوجيا الآداب أن يقوم بعمليتين متكاملتين: المقومات الأساسية التي تعطي العمل الفني وحدته، أي بنيته الدلالية.

وهذه تقوم على دراسة العناصر التي تؤلف هذا العمل، بحيث يكون الاقتصار على دراسة زاوية منه فحسب لا تكفي. لأنها لا تعطي فكرة شمولية عنه. وثانيهما إقامة صلة مستمرة بين (البنية الدلالية)، و(رؤية العالم)، وفق منظور الطبقة الاجتماعية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة.

إن مؤلفات أي أديب أو مفكر ليست سوى تعبير عن نظرة موحدة وكلية إلى العالم. ولن نفهم هذه المؤلفات حق الفهم إلا إذا تمكنا من إدراك بنية المجموع، وفهم كل مؤلف على أنه (جزء) من (كل). ولكن هذه (الرؤيات) إلى العالم لا تظهر بصفة مباغتة، وإنما تستلزم تضافر عدد كبير من الجهود الاجتماعية والتاريخية التي غالباً ما تمتد عبر أجيال عديدة. ومن هنا كان عدد هذه الرؤيات إلى العالم محدوداً.

فهناك عدد معين من النظرات النموذجية إلى العالم: الرؤية العقلانية، والتجريبية، والجدلية، والحدسية، والمأساوية....الخ.

ورغم أن غولدمان قد اقتبس مفهوم (رؤية العالم) من لوكاش، فإنه طوّره بحيث أصبح يعني عنده أن العمل الأدبي الفردي لا يمكن شرحه من خلال الفرد وحده، وإنما لابد من النظر إلى الإطار الذي كتب فيه.

ج . وفي (الرؤية المأساوية) يستعرض غولدمان هذه الرؤية عند باسكال وراسين وكانط. ويرى أنها تتميز بمعرفة نظرية للعالم، وبرفض قوي للعالم، لأنه غير مرض أو غير مقنع، إذ يفتقر إلى مبدأ سام، وإلى إعجاب فعلي بالعلم، لأنه يفضي إلى المعرفة، ورفض له لأنه

لا يستطيع أن يوجّه الإنسان أخلاقياً، ويرى غولدمان أن هذه الرؤية المأساوية هي وسط بين نزعتين متطرفتين هما: النزعة العقلانية الفردية التي تجلّت لدى ديكارت، والنزعة الجدلية التي تبلورت لدى هيغل وماركس.

وترتكز الرؤية المأساوية إلى ثلاثة أقانيم: الله، والإنسان، والعالم.

فالله خفي لا يدركه إلاّ المختارون، وهو حاضر غائب، خفي ظاهر، والإنسان يجمع بين النقيضين: العالم (الحيوان، والشقاء)، والله (الملاك، والعظمة)، ولذا لا ينبغي للإنسان إلاّ أن يرتد عن مشاركته في العالم، إلى الدخول في كنف الله الخفي. ولن يتم هذا الارتداد نتيجة يقين عقلي، بل حدس قلبي.

وقد اكتشف غولدمان (الرؤية المأساوية) من دراسته لتاريخ ملوك فرنسا بعد عصر النهضة، حيث لجؤوا إلى المجالس النيابية المرتكزة على الطبقة البورجوازية الصاعدة، ليخففوا من نفوذ الأشراف الإقطاعيين والطبقة الارستقراطية. وقد قدمت البورجوازية مجموعة من الضباط الإداريين الذين لعبوا دوراً أساسياً مهيمناً، فكوفئوا على ذلك، واعتبروا (نبلاء الرداء)، مقابل (نبلاء البلاط)، من فلول الارستقراطية المحتضرة. ولكن الردة الرجعية للملوك الذين رغبوا في عودة الحكم المطلق أبعدت (نبلاء الرداء)، عن المشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية، مما دفع بهؤلاء إلى البحث عن ملجأ إيديولوجي، فوجدوه في (الجانسينية)، التي كان مركزها دير (بور رويال) في باريس، والتي ظهرت كأيديولوجية تؤكد استحالة تحقيق حياة سعيدة في هذا العالم المبني على الغدر والنكران. وبما أن أتباع هذا المذهب كانوا نزيهين أخلاقياً، فإنهم رفضوا الانتهازية، وآثروا الابتعاد عن الحياة السياسية، وخيبة الأمل هذه التي تعرضت لها هذه الطبقة أدت إلى تشكيل الإيديولوجيا الجانسينية الرافضة لقيم العالم، والمتوجهة نحو الله، مما يترك الإنسان في قلق دائم، ويطور عنده الحس بتفاقم المأساة.

وقد تجلّت هذه الرؤية المأساوية لنبلاء الرداء في (خواطر) باسكال، ومسرح راسين، ففي مسرح راسين يمكن تمييز ثلاثة اتجاهات: اتجاه رفض العالم، والاتجاه نحو الله، واتجاه الحياة في العالم والتلوث فيه حيث تكون نهايتهم مأساوية. واتجاه الوهم الذي يجعل البطل المأساوي يؤمن بأنه يستطيع أن يفرض فكره على العالم، ولكنه ينتهي إلى خيبة الأمل.

د . الوعي والواقع الاجتماعي: يرى غولدمان أن الرواية تشكل العمل الأدبي الذي يعكس الحياة اليومية في مجتمع يطبعه نظام السوق، وأن الشكل الروائي يظهر لنا نقلاً للحياة اليومية للمجتمع الفردي الذي يسيطر عليه نظام السوق إلى المستوى الأدبي. فهناك تناسب بين الشكل الروائي والعلاقات اليومية التي تربط البشر بالثروات.

المؤلف هو من يحسن ضبط نظام الرموز الذي يتولى استخدامه ويشرك المستمعين فيه.

وفي عالم يسوده الكمّ على حساب الكيف. وتحلّ فيه القيم التبادلية محل القيم الاستعمالية، يبرز دور قلّة من (الإشكاليين)، الذين يحاولون أن يستغنوا عن الوسائط، وهم يقدّرون الأشياء بقيمتها الحقيقية، لا بقيم تبادلية شاملة هي المال الذي هو معبود المجتمع المادي، ولذلك فإنهم يظلون على هامش المجتمع. فإذا أنتجوا أدباً روائياً كان البطل، صورتهم، يحاول أن يبحث عن قيم أصيلة في عالم منحط. ولهذا فإن الفنان الحق في العالم الرأسمالي هو إنسان معارض للقيم التي تسود مجتمعه، وناقد، وإشكالي، وما روايته سوى انتقاد يثبت استحالة قيام نمو أصيل للشخصية. وهذا ما يفسر العداء الذي تناصبه البورجوازية لمثل هذا الفن، وترويجها للفن السطحي، المتكلف، الساذج.....

الأدب نبتة نمت وازدهرت في وسط بيئي احتضنها ورعاها فلها عليه واجب الرعاية وله عليها حق التعبير الصادق عنه.

هـ . الوعي الممكن: العمل الأدبي، عند غولدمان، ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي حقيقي، بل انعكاس لوعي ممكن، ذلك أن كل فئة اجتماعية تبني وعيها وبنياتها الذهنية وفق ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية داخل المجتمع في كليته.

وليس هناك وجود للوعي الجمعي خارج وعي الأفراد. ويتلقى الفرد تأثيرات جماعية لا ينتمي إليها في واقعه الاجتماعي، وهكذا فلا وجود للوعي الجمعي إلاّ كحقيقة ممكنة.

وكإمكانية داخل وعي كل فرد من الجماعة. والوعي الممكن قد يجد تعبيره الفعلي من خلال تأثيرات فكرية أو أعمال خيالية لبعض المبدعين، وهكذا فضد سوسيولوجيا الآداب التي تجعل اهتمامها ينصب على المحتوى، وعلى انعكاس الوعي الجمعي، تقوم سوسيولوجيا جديدة، مغايرة، تهتم بالبنيات، وبالوعي الممكن.

تلك هي المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان الذي أعطاها شكلها النظري النهائي، وطبّقها منهجاً نقدياً بنيوياً تكوينياً في دراسة الآثار الأدبية والفكرية لراسين. وباسكال، وكانط، ومالرو، وسارتر... الخ. رافضاً كل نزعة ذرية تريد أن تفهم الأعمال الأدبية بالوقوف عند جزئياتها، ومحاولاً إدراك المجتمع في (كليته)، ورابطاً ماهو اقتصادي بما هو سياسي، بل وحتى بما هو أدبي وفني، ومكتشفاً العلاقات الوظيفية بين المؤسسات الاجتماعية والأعمال الأدبية ومتبنياً مفهوم (الكلية) الذي يرى أن التجربة المجتمعية والتاريخية في كليتها تتكون وتتكشف عن ذاتها من خلال الممارسة الاجتماعية، و(الكليّة) عنده هي مجموع الوقائع التي نعرفها، والأحداث التي ننتجها، وليست (كلاًّ)، متعالياً عن المجتمع والتاريخ كما كانت لدى هيغل مثلاً.

❑

■ الهوامش:

1 . *محمد عزام . الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة . دمشق 1989 . ص 117 . ص8.*

2 . *MARTENET: areflexian sur la phrase". In Languge and Socity. Copenhague. 1961. P:113*

3 . *محمد عزام . الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص 207.*

4 . *الجانسينية مذهب ديني مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي الهولندي جانسينوس (1585–1638)، الذي سعى إلى إحياء مذهب القديس أوغسطين حول العفو الإلهي والقدر.*

5 . *بيير زيما . غولدمان ص 43.*

6 . *غولدمان . الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث . ص 52ط الفرنسية.*

❑❑❑

الخطاب العقائدي
والخطاب الفني

أسماء أحمد معيكل

يبدو أنه من الضروري في بداية الحديث عن الخطاب العقائدي والخطاب الفني، تحديد مفهوم كل منهما: ونبدأ بتحديد مفهوم الخطاب أولاً. الخطاب هو عبارة عن نص أو رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل وتسعى إلى إقامة نوع من التواصل بينهما. فالمرسل يريد أن يقدم فكرة و وجهة نظر معينة، وهذا ما يشكل رسالة أو خطاباً. أما المستقبل فهو يتلقى هذه الرسالة كما يفهمها هو من النص، وهذا تأويل

للخطاب أو قراءة له وبهذا يتكون الخطاب من جانبين: ما يقوله المرسل وما يدركه المستقبل[1]. والعمل الأدبي هو رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي وبالتالي فهو نوع من أنواع الخطاب، إذ إن هناك أنواعاً متعددة للخطاب. وتهتم الدراسات الأسلوبية بالبحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية أنواع الخطاب، ودراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي[2]. أما العقيدة "الأيديولوجية" فإن المفهوم العام لهذا المصطلح يعود في أصوله إلى القرن التاسع عشر إذ إن

[1] الجابري، محمد عابد، 1992، الخطاب العربي المعاصر، ط4، مركز دراسات الوحدة العربية، دار الطليعة، بيروت، ص10.

[2] مصلوح، سعد، 1992- الأسلوب، ط3، عالم الكتب، القاهرة، ص37. وينظر:

-المسدي، عبد السلام، 1982- الأسلوبية والأسلوب، ط2 الدار العربية للكتاب، تونس، ص37. وأيضاً:

-سليمان، فتح الله، د. ت- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ص37.

"أول من استعمل هذا الاصطلاح الفيلسوف الفرنسي ديستات تريسي (1755-1836) في كتابه عناصر الأيديولوجية. يعني تريسي بالأيديولوجية علم الأفكار أو العلم الذي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع"[3]. وقد انتشر هذا الاصطلاح وأصبح لا يعني علم الأفكار فحسب بل النظام الفكري والعاطفي الشامل الذي يعبر عن مواقف الأفراد من العالم والمجتمع والإنسان. وقد استخدم هذا الاصطلاح بصورة خاصة للدلالة على الأفكار والعواطف والمواقف السياسية، ويعبر عادة عن العقيدة في مذهب سياسي أو اجتماعي بتأييد الأعمال التي يقوم بها حكم، أو حزب، أو طبقة اجتماعية. وتعبر العقيدة بصورة عامة عن أفكار

[3] ميتشيل -معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، ص121. وينظر أيضاً: عبد النور- المعجم الأدبي، ص44.

- تهتم الدراسات الأسلوبية بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية أنواع الخطاب.

يعجز العلم الموضوعي عن برهان حقيقتها وشرعيتها لكن قوة هذه الأفكار تظهر من خلال نغمتها العاطفية وتكتيكها المحرك للجماهير بما يتناسب مع الحدث الاجتماعي الذي ترمي إلى القيام به[4].

ولعل أبرز من استفاد من مصطلح العقيدة "الأيديولوجية" هو النظرية الماركسية التي ترى أن هذا المفهوم إنما يعبر عن شكل وطبيعة الأفكار التي تعكس مصالح الطبقة الحاكمة التي تتناقض مع طموحات وأهداف الطبقة المحكومة خصوصاً في المجتمع الرأسمالي. ويحدد كارل منهايم معنى الأيديولوجية في كتابه "الأيديولوجية الطوبائية" الذي نشر عام 1936 فيقول إنها الأفكار المشوهة التي تطلقها الطبقة الحاكمة لتحافظ على النظام الاجتماعي الحالي أو النظام الاجتماعي السابق أو هي التعبير الفكري لجماعة من الجماعات وهذا التعبير يساعدها على تحقيق أهدافها وطموحاتها. والأيديولوجية هي كلمة معاكسة للطوبائية التي يعني بها المثالية أو العمل من أجل المجموع. [5].

- تعبر العقيدة بصورة عامة عن أفكار يعجُز العلم الموضوعي عن برهان حقيقتها وشرعيتها.

وبحسب النظرية الماركسية فإن الأيديولوجية يجب أن تتجسد في مظاهر متعددة وهي في ذلك تمثل انعكاساً للعلاقات الإنتاجية بما في ذلك الفن.[6]

ويقسم عبد الله العروي العقيدة "الأيديولوجية" إلى أربعة أنماط: سياسي، واجتماعي، ومعرفي، ونمط مشترك بين الأنماط الأخرى. ويرى أن النمط الاجتماعي يتداخل مع الأنماط الأخرى، وذلك بحسب رأيه لأننا في إطار معرفتنا بعقيدة العصر (النمط الاجتماعي) نكون مجبرين على معرفة العلاقة بينها وبين مكوناتها العقائدية الأخرى أي (النمط السياسي، النمط المعرفي) لأن هذا كله هو ما يجمع المشكلات الكبرى التي تهيمن على مجتمع معين في مرحلة تاريخية معينة. ولذلك يبقى التقسيم الثلاثي هو الأساسي أي: العقيدة كقناع تساوي النمط السياسي، وكنظرة كونية تساوي النمط الاجتماعي، وكعلم للظواهر تساوي النمط المعرفي[7].

وتسيطر السلطة على الخطاب العقائدي حتى وإن صدر من موقع خارج السلطة، فالسلطة كامنة في كل خطاب نقوم به، وأعتقد في البداية أن السلطة موضوع سياسي صرف ثم انتقل الاعتقاد إلى أنها موضوع عقائدي، فالسلطة حاضرة في أكثر الآليات التي تتحكم في التبادل الاجتماعي رهافة، في الدولة والطبقات والجماعات وحتى في أشكال الموضة والآراء الشائعة، والمهرجانات والألعاب وتمتد لتصل إلى العلاقات الأسروية والخاصة.[8].

إن الخطابات العقائدية تختلف من مجتمع إلى آخر، وفي المجتمع ذاته فإن هذه الخطابات التي تقال وتُتداول يومياً، وينتهي أمرها بانتهاء فعل النطق بها، وهناك الخطابات التي تستمر وتبقى على مرّ الزمن. والخطاب ليس في واقع أمره سوى لعبة، لعبة كتابة في مرحلة أولى، ولعبة قراءة في مرحلة ثانية، ولعبة تبادل في مرحلة

[4] ميتشيل – معجم علم الاجتماع، ص121-122، وينظر: عبد النور–المعجم الأدبي، ص44

[5] المرجع نفسه، ص122.

[6] ريديكر– الانعكاس والفعل، ص135، تر: فؤاد مرعي. وينظر: وهبة –المهندس– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص41.

[7] لحمداني، حميد– النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص14، وينظر: ص16-17-18-19.

[8] بارط، رولان، 1986– درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط 2 دار توبقال ، المغرب، ص10-11.

ثالثة، وإن تقديس الخطاب يخفي وراءه نوعاً من الخوف، ويجب أن ندرك أن الخطاب عنف نوقعه بالأشياء وهو أيضاً ممارسة نفرضها على الأشياء. [9]

ويرى عابد الجابري أن الخطاب العقائدي يحتوي على جانبين اثنين: الأول معرفي موضوعي والثاني عقائدي ذاتي. ويعبر الأول عادة عن الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي، أي أنه نتيجة تحليل هذا الواقع، على هذه الدرجة أو تلك من الموضوعية والروح العلمية. أما الجانب الثاني فيعبر عن المصالح والرغبات والتطلعات والرؤيا الذاتية. ويضيف أنه من الممكن أن نطلق اسم "أيديولوجية مطابقة" على المنظومات الفكرية التي يشكل فيها الجانبان معاً كتلة واحدة وينتميان إلى الخصوصية الاجتماعية –التاريخية نفسها. ونتفق مع عابد الجابري في كلامه على العقيدة "الأيديولوجية" العربية المعاصرة التي يصفها بأنها "أيديولوجية غير مطابقة"، ويعلل ذلك بأن الجانب المعرفي فيها لا يعبر عن الواقع الراهن ولا يعكسه ولا يدخل معه في علاقة مباشرة، بل هو في رأيه عبارة عن مفاهيم غير محددة، وقوالب عقائدية ضبابية تجد إطارها المرجعي الاجتماعي التاريخي، في واقع غير الواقع العربي الراهن (الواقع العربي في القرون الوسطى أو الواقع الأوربي في العصر الحديث). إن الخطاب العربي العقائدي لا يعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للمجتمع العربي. ولهذا يحاول الخطاب العربي الحديث أن يخفي ضعفه المعرفي وثغراته بواسطة مضامين عقائدية ينقلها من هذه الجهة أو تلك. ويمضي عابد الجابري فيرى "إن ما يمكن أن يوصف بأنه صراع "أيديولوجي" بين الماركسي والليبرالي في الساحة العربية أو أنه عقيدة "البرجوازية الصغيرة" العربية.. إنما يعبر عن اختلاف السلطات المرجعية التي تمارس هيمنتها على هذه الفئة أو تلك من فئات المثقفين العرب، أكثر مما يعبر عن شيء آخر له صلة حقيقية بالواقع العربي أو بالتطلعات الحقيقية للجماهير العربية.. إن الخطاب العربي لا يطرح قضايا الواقع الملموس، بل قضايا تقع خارج الواقع"[10].

إذا كان الخطاب العقائدي العربي المعاصر لا يعبر عن المجتمع العربي في جانبيه الفكري النظري والواقعي العملي، فهل الأمر يختلف في مجال الفن والأدب؟ وهل عكس الخطاب الفني هذا المجتمع وخطابه العقائدي الخاص به بطريقة مختلفة عبر من خلالها عما لم يستطع فعله الخطاب العقائدي؟ فالخطاب الفني نظرياً ليس معزولاً عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، ولا بد من أن يتأثر بالخطاب العقائدي السائد فقد يعكسه ويعبر عنه، وقد يختلف معه ويطرح خطاباً آخر يتبناه صاحب الخطاب، وبمعنى آخر إذا كان الخطاب العقائدي العربي لا يعبر عن الواقع العربي ولا يطرح قضايا هذا الواقع، وإنما يهتم بقضايا تقع خارجه، فهل استطاع الخطاب الفني بتقنياته المتعددة وأنواعه المختلفة أن يطرح تلك القضايا ويعبر عنها؟ ونحدد السؤال لنصل إلى الرواية والخطاب الروائي فنقول: هل استطاع الخطاب الروائي أن يعبر عن الواقع العربي الاجتماعي والسياسي والثقافي من خلال العقيدة التي يتبناها والتي تختلف من عمل إلى آخر ومن أديب إلى آخر؟

لا يختلف الخطاب الفني عن الخطاب العقائدي في كونه يعبر عن الواقع الاجتماعي السياسي والثقافي، وفي تعبيره عن رؤيا محددة

- *يقسم عبد الله العروي الأيديولوجية إلى أربعة أنماط: سياسي واجتماعي ومعرفي ونمط مشترك بين الأنماط الأخرى..*

[9] *فوكو، ميشيل، 1988- جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي- عبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال، المغرب، ص21-22.*

[10] *الجابري –الخطاب العربي المعاصر، ص200-201.*

للكون والحياة والإنسان، ويبقى الفارق بينهما في طريقة التناول والعرض، فبينما يطرح الخطاب العقائدي نفسه بطريقة مباشرة يقوم الخطاب الفني بتقديم نفسه وما يتبناه بطريقة غير مباشرة عن طريق التصوير الفني وأدواته المختلفة كالتخييل والرمز والتصوير وغيرها. ويحاول من خلال ذلك التأثير في المجتمع بطريقة غير مباشرة، وفي نشر ما يعتقده ويؤمن به. فالخطاب الفني رسالة موجهة من المبدع إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما من خلال نظام للغة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم.[11]

- تسيطر السلطة على الخطاب العقائدي حتى وإن صدر من موقع خارج السلطة.

والعقيدة "الأيديولوجية" فنياً تعني الانتماء إلى مذهب معين، واضح المبادئ والأهداف، والتعبير عن هذا الانتماء من خلال الأثر الفني. وبذلك تبرز أنواع من العقائد في شتى أنواع الفنون، وبخاصة في الأدب وأنواعه حيث تتجلى في نتاج الشعراء والروائيين والمسرحيين والنقاد، آثار العقيدة، ويصبح الأدب تعبيراً فنياً رفيعاً عن المبادئ والأفكار التي ينتمي إليها هؤلاء الأدباء. ويعكس الخطاب الفني الواقع بشكل أو بآخر فهو لا ينشأ من فراغ حتى وإن كان يتناول أموراً خيالية، فالخيال نفسه يستمد عناصره من الواقع. وقد يصور الخطاب الفني المجتمع والعالم الذي نعيش فيه ونجد أنفسنا داخله، وربما على العكس يصور عالماً غريباً عنا. ولكننا هنا ينبغي أن نفرق بين الواقع الموضوعي وبين انعكاسه الفني الذي يتم بطريقة أكثر اكتمالاً، إذ إن من الحقائق المسلم بها أن جذور الحاضر متأصلة في الماضي، وأن جذور المستقبل موجودة في الحاضر، فمن الناحية الموضوعية يشير هذا المنظور إلى الحركات الأساسية في أي عملية تاريخية، ومن الناحية الذاتية يمثل القدرة على إدراك الوجود والمنوال الذي تجري عليه هذه الحركات. ولا يحدث هذا فقط في ميدان النشاط الفني[12].

وقوام الخطاب الفني هو اللغة التي يصاغ بها ومن هنا فإن جوهر الأثر الأدبي والخطاب الفني لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية ومن هنا تأتي أهمية الدراسات الأسلوبية التي تهتم بدراسة الخصائص اللغوية للخطاب والتي يتحول من خلالها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية. ويعرف جاكبسون الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً.[13].

والخطاب الفني كما أشرنا سابقاً لا ينشأ من فراغ وذلك لأن "صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكاً لإشكالية الوجود والعدم، فالحدث الأدبي "خلق" ولكن الخلق متعذر إذ لا شيء يخلق، ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول فالخطاب الأدبي تحويل لموجود[14]. ويبرز خيال الفنان في الخطاب الفني الذي ينتجه، ويكون العمل الفني بذلك تعبيراً رمزياً عن الأحاسيس والأفكار الداخلية العميقة للفنان وتعبيراً عن المغزى الخفي الذي يريد الفنان إيصاله من خلال هذا الخطاب الفني إلى المتلقي. والفن في أساسه نوع من التعبير، وهو يعبر عن تجربة

[11] مصلوح، سعد – الأسلوب، ص37-38.

[12] لوكاتش، جورج –معنى الواقعية المعاصرة، تر: أمين العيوطي، ص68-69.

[13] المسدي- الأسلوبية والأسلوب. ص34-35-36. وينظر: ص123.

[14] المسدي- الأسلوبية والأسلوب، ص117.

الفنـان الـذي يقـوم بنقل تجربتـه إلينـا، ونقـوم نحـن بإعادة خلق التجربـة مرة أثناء تلقيها، وقد نتوصل إلى قصد الكاتب، وقد نختلف معه، وقد نتوصل إلى أشياء لم يتنبه إليها.

والخطاب الفني لا ينفصل عن صاحبه الذي أنتجه فالعمل الفني لا يؤثر في الإنسان فقط من خـلال الموضـوع الـذي يصـوره، وإنمـا أيضـاً مـن خلال شخصية الفنان التي تقف موقفاً محدداً من هذا الموضوع. ولا يصبح العمل الفني وسيطاً بين إرادة الكاتب وإرادة الناس إلا عندما يكثف ويعمق ويجعـل بالإمكـان وعـي حاجـاتهم ومصـالحهم ورغبـاتهم وتطلعـاتهم التـي قـد تكـون خفيـة، غيـر واضحة، وقد تكون مبهمة وغير مدركة. وهذا ما ترتبط بـه قـدرة الفن علـى تحريـر الفـرد. إن اللغـة التي يستخدمها الفنان في العمل الفني في تصويره للواقـع ليسـت مجـرد شـكل ظـاهري للمحتـوى الجمـالي، فالعلاقـة بـين اللغـة والفـن قائمـة فـي المحتوى ذاتـه أي فـي الجوهر، وعمـل الفنـان فـي مجـال اللغـة هـو عمـل فـي مجـال الاتصـال الاجتمـاعي، وهـو عمـل لصـالح المجتمـع ولـيس عملاً شكلياً [15].

وتُستخدم اللغـة فـي الخطـاب الفنـي وسيطاً بين الفرد والجماعة بحيث يصبح ما يحسه المرء ويريـده أمـراً يخـص الكثيـرين، مـع الإشـارة إلـى أهميـة المحتوى الـذي يعبر عنـه، فالشكل يتحـول إلـى محتـوى علـى نحـو خفـي، ويجـب علـى احتياجـات الكاتـب الخاصـة، التـي تجـد انعكاسـها فـي العمـل الفنـي، أن تتلاءم مـع اهتمامـات القـراء والناس[16].

الخطــاب الروائــي هــو خطــاب فنــي أولاً وعقائدي ثانياً وهو خطاب مرتبط بالمجتمع والواقع الـذي أنتجـه ثالثـاً. والحـديث عـن موقـع الخطـاب الروائي وأهميته وأين يقف بين الخطابات الأخرى ضـروري بعـد أن تكلمنـا علـى الخطـابين العقائـدي والفنـي. والـنص الروائـي هـو خطـاب متراكـب أو خطـاب ذو طيّـات: فهنـاك السـرد والتخييـل واللغـة وغيرها من العناصر. وعلى الرغم من ذلك تبقى مسألة علاقة النص الروائي بشروط أخرى أسهمت في إنتاج هذا التخييل واردة في التفكير، لأن أي نص أو خطاب ليس معزولاً عن ذات الكاتب في شهادته على عصره وإيمانه بضرورة الانتماء إلى مجتمع معين[17].

ويميـز سـعيد يقطـين بـين الخطـاب الروائـي والرواية وذلك أن موضوع تحليل الخطاب الروائي ليس الرواية وإنما الخطاب، والخطاب هو الطريقة التـي تقـدم بهـا المـادة الحكائيـة فـي الروايـة. وقـد تكون المـادة الحكائيـة واحدة، لكن مـا يتغيـر هـو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها. والمكونـات الرئيسـية للخطـاب الروائـي هـي الـزمن والصـيغة والرؤيـا السـردية ومـن خـلال طرفيـه المتقـاطبين: الراوي والمروي له.[18].

وينبغـي التمييـز بـين العـالم الحقيقـي وبـين العالم الروائي فهو ذلك الواقع الذي يبنيـه الكاتب فـي نـص روائـي، وهـو عـالم متخيل فـي جوانبـه. ولكن الصلة بين هذين الواقعين قائمة من خلال العقيدة التي يبثها النص الروائي، والتي هي نسق من الأفكار والآراء والمعتقدات، مخلوقة من قبل مبدع النص، وهي عبارة عن قناع لموقف ما أو انتماء مجدد والعقيدة تستدعي جدلية الواقع والفكر

[15] *ريديكر – الانعكاس والفعل، تر: فؤاد مرعي، ص66-67-84-90.*

[16] *المرجع نفسه، ص92- وينظر ص95.*

[17] *مجموعة من الباحثين، بشير القمري – الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، ص69.*

[18] *يقطين، سعيد 1989- تحليل الخطاب الروائي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ص7-8. وينظر ص15-51-52.*

- إن الخطاب العربي العقائدي لا يعبر عن الواقع الاجتماعي

والفن وتتصل بالنظرة الكونية أو الرؤيا أو الموقف، والحقيقة أن النص الروائي يتضمن العقيدة ولكنها لا تحده فكلاهما تعبير ما عما في الواقع.[19]

والخطاب الروائي كعقيدة يعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة، فالعقائد داخل الخطاب الروائي لا تلعب إلا دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي هو تصور الكاتب. ويتولد موقف الكاتب من خلال الصراع الدائر بين العقائد داخل النص[20]. ويختلف باختين مع هذا الرأي إذ يقول بحياد الكاتب التام، ولكن هذا القول يلغي أشياء كثيرة أهمها التساؤل عن نوايا المبدع وعن وظيفة الكتابة الروائية في الواقع الثقافي والاجتماعي والعقائدي. ويرى باختين أن الرواية لا تفعل شيئاً سوى أنها تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية والصراع العقائدي والثقافي على المستوى الفني، ولكن الرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، ولكنها أيضاً موقف من هذا الواقع لا يمكن أن يُتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي والعقائدي في النص. وليس المهم هو إعادة إنتاج هذا الصراع في الرواية وإنما الكيفية التي يتم بها تجسيد هذا الصراع، وهذا يؤدي إلى الكلام على موقف الكاتب!

- لا يختلف الخطاب الفني عن الخطاب العقائدي في كونه يعبّر عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي.

يعبر الخطاب الروائي عن "رؤيا العالم" وهي رؤيا تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى. ويقوم المبدع بإبراز هذه الرؤيا وبلورتها في أفضل صورة ممكنة، ويعبر من خلالها عن طموحات الجماعة التي ينتمي إليها وعن أفكارها، وهذا يعني أن المبدع ليس صاحب الرؤيا الفكرية في العمل الروائي، ولكنه مبرزها. ويتجلى دور المبدع الفردي أساساً في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي وليس الروائي، وبناؤه الجمالي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعي وشكلها، ولذلك فالنص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه يماثل فقط بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري. إن الرواية نوع أدبي تتجاوز العقيدة لأنها تصوغ رؤيا العالم في شكل فني.[21]

❑

■ المراجع:

- بارط، رولان، 1986- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء.
- الجابري، محمد عابد، 1992- الخطاب العربي المعاصر، ط4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- ريديكر، هورست، 1977- الانعكاس والفعل ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تر: فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق.
- سليمان، نبيل، 1994- فتنة السرد والنقد، ط1، دار الحوار، اللاذقية.
- سليمان، فتح الله أحمد، د. ت -الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع.
- عبد النور جبور، 1967- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت.
- فوكو، ميشيل، 1988- جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي، عبد السلام بنعبد العالي ط1، دار بوبقال، الدار البيضاء.
- لوكاتش، جورج، 1971- معنى الواقعية المعاصرة، تر: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر.
- لحمداني، حميد، 1990- النقد الروائي

(19) سليمان – فتنة السرد والنقد – ص217.

(20) حمداني – النقد الروائي والأيديولوجي، ص35-36.

(21) المرجع نفسه، ص66-67.

والأيـديولوجيا، ط1، المركـز الثقـافي العربـي، بيروت – الدار البيضاء.
- ميتشل، دينكن، 1981- معجم علم الاجتماع، تر: إحسـان محمـد الحسـن، ط1، دار الطليعـة، بيروت.
- المسـدي، عبـد السـلام، 1982- الأسـلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس.
- مصلوح، سعد، 1992- الأسلوب دراسة أسلوبية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة.
- وهبة، مجدي- المهندس كامل، 1979- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت.
- يقطين، سعيد، 1989 تحليل الخطاب الروائي، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مجموعة من الباحثين، 1997- الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، ع7-8، بيروت.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

المعذب في الشعر العربي الحديث
في سوريـة ولبنـان

دراسة...ما

جد قاروط

الظاهرة الإيقاعية

بين الشعر والموسيقا

محمد برّي العواني

في البدء كانت الموسيقا:

كل أمة –لا شك– تفخر بما لديها من إبداعات، أيا كان نوعها، وبخاصة ما كان إرثاً يحقق شخصيتها القومية، ويُظهر ويؤكِّد هويتها.

والعرب إذ تفخر بأن الشعر هو ديوانها فإنها تؤكد فخرها أيضاً بارتباط هذا الشعر بالغناء والإنشاد، وهذا من باب آخر هو ارتباط بالموسيقا. وحقيقة الأمر أن الشعر العربي –وكل شعر أياً كانت هويته– كان يقوم كله، أو جانب كبير منه، على الإنشاد سواء أكان هذا الإنشاد مصنوعاً من قَبْل كلحن وإيقاع، أو كان ارتجالاً آنياً. غير أنه في الأعم الأغلب كان إنشاداً شفويَّ الطابع يتناقله الناس كما يسمعونه، بغض النظر عن الانحرافات التي تطرأ على الشعر واللحن والإيقاع بسبب التداول الشفويِّ نفسه باعتباره مُرتَهناً بالذاكرة البشرية. وبذلك يكون الإنشاد أسلوباً من أساليب الأداء المنغَّم والموقَّع، بحيث يشكّل هذا الأسلوب ظاهرةً موسيقيةً تُسهِم في تخديم وتفعيل وتحقيق أثر نفسي، اجتماعي، فردي أو جماعي، وفي صيغة جمالية.

صارت العرب تقطِّعُ الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون. والعجم تمطِّط الألفاظ فتقبض وتبسط.

يلاحظ الجاحظ في (البيان والتبيين) تلك العلاقة الوطيدة بين الغناء والشعر. ففي معْرِض تعليقه على بَيْتَيْ شعر قالهما: ((حُكيم بن عياش الكلبي)) يذكر فيهما ملوكاً تميزت شعوبهم بالأخلاق والآداب والعلم والحكمة، ليرى بالمفاضلة إلى تمايز العرب على ما سواهم من الأمم الأخرى في النطق واللغة واللفظ الدال وأقسام تأليف الكلام والأمثال... الخ، ليأتي الجاحظ بعد هذا الاستطراد إلى الألحان والموسيقا موضِّحاً كيف:

(صارت العرب تقطِّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجم تُمطِّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون)[22].

هكذا ينتقل الجاحظ من مجرَّد السرد والوصف إلى إطلاق أحكام معيارية كان قد بدأها بالمفاضلة. فالعرب – حسب رأيه– لا تمط الألحان لتكون على هيئة الكلام كما يفعل

[22] *البيان والتبيين: الجاحظ. مج 1–ج1– ص385.*
و(تدخل) بمعنى تتحايل.

الأعاجم. بل إن العرب تضع الموزون على الموزون. وفي هذه الموازنة –المفاضلة– التوصيفية المعيارية يتجلى موقف الجاحظ النقدي من جهة، وموقف دفاعه عن شعر وموسيقا أمته القوميّين من جهة أخرى، مشيراً بوضوح إلى صواب إبداعات الفنانين العرب المسلمين، شعراء وموسيقاريين!!. وبذلك يُبدي الجاحظ –ودون أدنى مواربة– إعجابه بتراث أمته القومي، ويظهر أفضليته بالقياس –والموازنة والمقارنة– إلى تراث وإبداع الشعوب والأمم الأخرى، فيكون الجاحظ –بذلك– من أوائل الموازنين، بل وربما من أوائل المقارنين بين الآداب والفنون الإبداعية القومية المختلفة!!.

وأيّاً كان موقف الجاحظ من الشعوب غير العربية، في زمن استشرى فيه الأعاجم على السلطة والدولة العربيتَيْن، فيتباهَوْن بأروماتهم وعبقرياتهم وحضارتهم، فإن نظرة أبي عثمان الجاحظ السياسية والفنية والنقدية إلى علاقة الشعر بالغناء وتركيب الواحد منهما على الآخر وفق أسلوب المفاضلة تشي بحقيقتيْن:

الحقيقة الأولى أن أبا عثمان الجاحظ يؤكد في عصره –وهو شاهده الفذّ، والعبقري– أن الغناء السائد لم يكن فارسياً، بل هو عربي أصيل. ولو لم يكن كذلك لسقطت مفاضلته ولسقط تفضيله ومباهاته بإبداع أهله وبني جِلدته وقومه. لأنه بمجرد وضعه فنَّيْن قوميين مقابل بعضهما بعضاً فإن هذا يعني أصالة كل منهما، بغض النظر عن المؤثرات الطبيعية غير المباشرة لكل منهما في الآخر. وإذن: فقد وضع الجاحظ كلا الفنَّيْن أمام بعضهما بعضاً كنمطين قوميين، لكل واحد منهما مميزاته الخاصة التي يعرف بها، وتدل على بني جنسها، والتي على أساسها يكون التفاضل والتمايز، والتباهي والمفاخرة!!.

الحقيقة الثانية هي –للأسف– جهل الجاحظ بأصول موسيقات الشعوب والأمم غير العربية وبطبيعة أشعارها، أو تجاهله لها بسبب موقفه السياسي القومي. وربما قادنا هذا الشك في عدم معرفة الجاحظ العالم بطبيعة لغات تلك الأشعار غير العربية إلى الانتقاص من سَعة وشمول ثقافته وعلومه، غير أننا نجلّه ونُكْبِره عن مثل هذا الظن وذاك الشك، وهو الذي يُصرِّح –وعلى الدوام– بوضوحٍ لا لُبس فيه بكثير من خصائص اللغة العربية، ومميزاتها في بيانه وتبيينه، باعتبار أن تلك الموسيقا وذاك الشعر العربيان هما أسلوبٌ، وأداء، مُمَوْسَق، يقوم على النَّغَم والإيقاع.

ويبدو أن سبب إخفاق الجاحظ في نظرته إلى تراث وإبداعات الأمم الأخرى يعود إلى أنه جعل من تراث وإبداع أمته العربية بالتحديد مقياساً للجودة والرداءة، وميزاناً للقبيح وللجميل، للإبداع وعدمه، وهو يستند إلى موقفه السياسي الايديولوجي، فأسقط، بذلك، الأسلوب الإبداعي العربي في الشعر والغناء واللحن والوزن على الإبداع الأجنبي، وأطلق حكْمَه التعميمي المنحاز سلفاً من وجهة نظر قومية صريحة.

أبو عثمان الجاحظ يؤكد في عصره أن الغناء السائد لم يكن فارسياً بل هو عربي أصيل.

ولعل الجاحظ كان معذوراً في كل ذلك –بحسب ما قدَّمنا– لكونه عاش فترة مدٍّ ضخم للشعوبية التي شكلت سلطة ثقافية ومعرفية، ودينية، بالإضافة إلى سلطتها السياسية والعسكرية، الأمر الذي دفع بالجاحظ العربي إلى إفراد فصل في (البيان والتبيين) للرد على الشعوبيين ومزاعمهم، حتى بدا لكأن الكتاب ((برلمان)) يُفصح بعض مضمونه السياسي عن تعدُّديةٍ سياسيةٍ ومذهبيةٍ وحزبيةٍ وعقائديةٍ وفلسفيةٍ...الخ، في ظل دولة عربية إسلامية شرَّعت أبوابها ونوافذها لكل الثقافات والحضارات والعلوم غير خائفة ولا وجلة، فإذا كل ما قاله أبو عثمان الجاحظ دفاع عن كل ما هو ثقافة عربية أصيلة الجذور والمنبت والنشأة، وبخاصة الموسيقا

العربية، وما أحوجنا الآن، في هذا العصر، إلى جاحظٍ صادق الانتماء، عميقه، ليدافع عن موسيقانا العربية بمثل دفاعه المجيد. ولا غَرْو حينها في أن يجعل الجاحظ الأسلوب الإبداعي العربي مقياساً لأحكامه النقدية، مما يشفع له –في جانبٍ– أن يرى إلى إبداع الآخر غير العربي، بما هو تسلُّطٌ، بمثل تلك النظرة والرؤية التي تحكمها المواقف السياسية، والجاحظ هو العالم الجليل الذي يتنزَّه ويترفع عن مثل تلك الاعتباطية، وعن ذاك الهوى غير المشروع.

ومع ما لرأي أبي عثمان الجاحظ –ذاك– من أهمية سياسية واجتماعية تشير مباشرة إلى حدة الصراع العربي الفارسي من حيث أهمية وأفضلية –وربما أسبقية– الإبداع الفني، ومنه الموسيقا، ورَبْط ذلك كله بالخصائص العقلية والنفسية، والروحية للمجتمع وللبيئة، وبما يشكل نسقاً حضارياً يمنح أصحابه خصوصيتهم وتميزهم، ويثبت ويعزز ويؤكد هويتهم، فإن مفكري إخوان الصفاء يرون إلى ضروب الإبداع رؤىً مباينة لغيرهم من المفكرين، وبخاصة ما يتعلق بالغناء والموسيقا، فإذا هم يخالفون ما ذهب إليه الجاحظ بسبب اختلاف زاوية الرؤية والطابع الشمولي لتلك الرؤى. لقد لاحظ إخوان الصفاء:

سبب إخفاق الجاحظ في نظرته إلى تراث وإبداعات الأمم الأخرى يعود إلى أنه جعل من تراث وإبداع أمته العربية مقياساً للجودة.

(أنك تجد إذا تأملت لكل أمة من الناس ألحاناً يستلذونها ويفرحون بها، لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم، مثل غناء الديلم والأتراك والأعراب والأرمن والزّنج والفرس وغيرهم من الأمم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات. وهكذا أيضاً إنك تجد في الأمة الواحدة من هذه أقواماً يستلذون ألحاناً ونغماتٍ، وتفرح نفوسهم بها، ولا يسرُّ بها سواهم...

... إن لكل أمة من الناس ألحاناً من الغناء وأصواتاً ونغماتٍ لا يشبه بعضها بعضاً ولا يحصي عددها كثرةً إلا الله تعالى...)[23].

يفصح رأي إخوان الصفاء بجلاء عن وجهة نظر فكرية اجتماعية لا تنظر إلى الآخر من خلال منظور قومي، بل من خلال منظور اجتماعي، وبالتالي لا مجال في هذه الرؤية لإجراء مفاضلات على أساس المفاخرة من جهة، وإبراز الأفضلية الوطنية والقومية من جهة ثانية، وإلغاء الآخر –بما هو أجنبي– من جهة ثالثة.

غير أن رأي إخوان الصفاء الأكثر وعياً بطبيعة الحياة عامة هو وعيهم بأن كل مجتمع ينتج ثقافته وإبداعه الخاصَّيْن به باعتباريْهما المعبِّرين عن حاجات هذا المجتمع بالتحديد. ولقد أفلح إخوان الصفاء حين نظروا إلى الإبداع عموماً، والغناء بخاصة، نظرة تربط الفن بالحاجة إليه من جهة، وبما يثيره لدى هذه الجماعة من جهة أخرى. ولأن الشعوب والأمم تتمايز عرقياً وبيئياً فإنها تتمايز –أيضاً– من حيث لغاتها وطباعها وأخلاقها وعاداتها...الخ.. الأمر الذي يقود إلى حتمية تمايز ثقافتها وفنونها. ولهذا سمى إخوان الصفاء صراحة أسماء الشعوب المجاورة للدولة العربية الإسلامية المؤثرة والمتأثرة بها، ومنها الفرس التي هجم عليها الجاحظ في دفاعه عن العرب وثقافتهم وفنونهم.

بيد أن إخوان الصفاء يذهبون إلى أبعد من قولهم بتمايز الغناء إلى أن كل أمة تستلذ وتفرح بغنائها، دون أن تستلذ وتفرح بغناء سواها، لأن ذلك مرتبط بالتكوين التاريخي والثقافي والمعرفي والوجداني...الخ.. لهذه الأمة. ولهذا –كما يبدو– يفاخر المرء، أي امرئ، بأفضلية غنائه بالنسبة إلى غناء الآخر الأجنبي لأنه يعيش ويتذوق ويعي بمهارةٍ فائقة موسيقاه القومية لكونها من

[23] *رسائل إخوان الصفاء: ج1–ص183، والتأكيد من قبلنا!!.*

عناصر ثقافته، وبالتالي فإنه يجهل غناء وموسيقا –وربما فنون– الآخر لكونها ليست من ثقافته. ولذلك نجد –وعلى الدوام– أننا لا نتقبل الموسيقا الأجنبية، ولا نتذوقها إلا بعد زمن من السماع والتأمل الواعي أو غير الواعي، لتتحول فينا إلى عادة مكتسبة، ومهارة جيدة، فإذا هي من مكونات ثقافتنا الاجتماعية الخاصة؛ أي بما هي ثقافة ذاتية خارج إطار مواضعات المجتمع وتقاليده الفنية.

ولعل ذاك التدقيق النظري العلمي الاجتماعي لإخوان الصفاء في ارتباط الغناء بالمجتمع من جهة، وتمايز فنون الأمم عن بعضها من جهة ثانية فقط، بل تكشف الملاحظة عن أن أناساً في الأمة الواحدة يستلذون ألحاناً ونغماتٍ ويفرحون بها ويطربون لها دون سواهم من البشر، فترى المرء يعشق الغناء البدوي ويجانب غناء المدينة. وترى آخر يستلذ الغناء البطيء، الرخو، دون السريع الصاخب. كل ذلك يجري ضمن الموسيقا القومية الواحدة، فكيف يكون الأمر حين يستلذ امرؤ موسيقا أجنبية كما أسلفنا وقد تثقف بثقافتها الاجتماعية؟!!

هاهنا يفصح إخوان الصفاء عن وعي مدهش –ومتسامح في الآن نفسه– بخصوصيات الإبداع وهويته الوطنية والقومية، ودور البيئة في صياغة فنونها وإبداعاتها بما ينسجم مع أفراد مجتمعها ضمن الهوية العامة الواحدة. هذه النظرة هي التي أفسحت المجال لرؤية إمكان استلذاذ المرء لموسيقا قومية أخرى إذا اكتسب ثقافتها، فعرف مفردات موسيقاها ليتمكن من تذوقها، ومن ثم من وعي أهميتها بالاستناد إلى مكوناتها النغمية والإيقاعية والنفسية والجمالية. وبتأمل نظرتي الجاحظ وإخوان الصفاء إلى الموسيقا بعامة، وموسيقا العرب والفرس بخاصة، يصبح المرء أمام موقفين عظيمين يكمّلان بعضيهما، وإن كانا يظهران –للوهلة الأولى– متناقضين.

أما الموقف الأول فهو ضرورة الدفاع عن هوية الموسيقا الوطنية والقومية حرصاً عليها من الذوبان والضياع في موسيقا أمة أخرى، تماماً كما تم الدفاع عن الشعر العربي كمكوِّن رئيس وخطير من مكونات وجدان العرب على مدى تاريخهم العريق، والموغل في القدم!!

وأما الموقف الثاني فهو أن كل موسيقات الشعوب لا تتفاضل ولا تتمايز –وكذلك الشعر– لكونها جميعاً تنسجم مع طباع وأخلاق وعادات وثقافة هذه الأمة بالتحديد.

عبر ذَيْنك الموقفين ينهض أمامنا أفق الهوية القومية المنفتحة على الآخرين بما هو انفتاح مثاقفة لا يلغي أحدهما الآخر، بقدر ما يُغنيان بعضيهما ويعمّقان حضور جماليات فذة تُشكِّل الإنسان المتحضر، وتمايزه عن غيره بدرجة الحضارة.

إن مفكّري إخوان الصفاء يرون إلى ضروب الإبداع رؤى مباينة لغيرهم من المفكرين.

جدل الغناء والشعر – الينابيع الأولى:

نقرأ في ديوان حسان بن ثابت البيتَيْن الدالين التاليين:

تَغَنَّ في كلِّ شعرٍ أنتَ قائلُهُ
إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمارُ
يميزُ مكفأهُ عنهُ ويعزلُهُ
كما تميزُ خبيثَ الفضَّةِ النارُ (24)

[24] *الديوان ص420 الزيادات– مج1– ت.د –وليد عرفات. وهما غير موجودين في شرح البرقوقي. وقد ورد شطر البيت الأول لدى د.شوقي ضيف هكذا (تغنَّ بالشعر إما كنت قائلَهُ) وهو المشهور. انظر كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العري) ص41 و(مكفأه) تعني رديئه.*

يفصح رأي حسان بن ثابت في علاقة الشعر بالموسيقا عن موقف واثق من هذه العلاقة التاريخية القديمة، قِدَم حاجة الإنسان إلى الفن بما هو غذاء روحي. باعتبار أن الشعر والغناء من أهم ما أنتجه الإنسان وأبدعه ليعود فيتمثله من جديد، لكونيهما في الأصل من نبعة واحدة. وقد لحظ ذلك ببراعة وحس تاريخي سليم ومدقق أبو عثمان الجاحظ فقال:

(إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدِّ النفوس، تحده الألسنة بحد مقنع، وقد يُعْرَف بالهاجس، كما يعرف بالإحصاء والوزن)[25].

يقول إخوان الصفاء إنك تجد إذا تأملت لكل أمة من الناس ألحاناً يستلذّونها ويفرحون بها لا يستلذُّها غيرهم ولا يفرح بها سواهم.

وإذا كانت أطروحة الجاحظ تكشف بجلاء عن وحدة الأساس النظري في عروض الخليل والموسيقا على حد سواء، فلأن هذه الأطروحة استلهمت العلم كمنهج يسمح بالموازنة والمقابلة والتحليل والاستنتاج، وهذا بطبيعته يعلن بوضوح عن أن الشعر والغناء يشتركان بخاصيَّة واحدة، لكونيهما يقومان في أصولهما على الأصوات الموسيقية وتوافر الإيقاعات. وقد لاحظ ((غلادستون)) تلك العلاقة التاريخية الحميمة بكثير من الاطمئنان إذْ:

(إن الصلة بينها [أي الموسيقا]* وبين فن الشعر الشريف موثقة العرى إذْ من المحال أن يكون الإنسان شاعراً دون أن يكون موسيقياً، وما من شعر تمَّ نظمه في المراحل الأولى لهذا العالم إلا وكانت للموسيقى اليد الطولى في صوغه من خالص النضار واحتوائه على لطيف الحس وشريف الوجدان فضلاً عن أنها المرشد الأمين والسراج الوهاج الذي يضيء النهج الموصل إلى قلب الإنسان)[26].

ولهذه العلاقة الوطيدة نزع حسان بن ثابت إلى اعتبار أن الغناء –الموسيقا– بما هو نغم وإيقاع ومقادير متساوية متوازنة..الخ، يمايز الشعر الرديء المرذول من الصحيح المعافى. ولما كانت العرب تغني النَّصْب* وتمدُّ أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء قال حسان بن ثابت ((تغنَّ))[27] مشيراً إلى أسبقية الغناء كأصوات وإيقاعات وموازين ربما لا تحتاج إلى كلام في أحايين كثيرة، وهذه حقيقة.

وإذنْ، وما دام الأمر كذلك فما الذي يجعل من الشعر والموسيقا في مثل تلك العلاقة التاريخية العجيبة غير علاقة تداول الغناء في الملاهي والحانات بالآلات والأصوات والأقوال الشعرية؟!

إجابة على هذا السؤال تلجأ الباحثة الدكتور سمحة الخولي إلى العلم الموسيقي والفيزيائي لترى أن:

(ما نسميه اليوم تراثاً موسيقياً لحضارة بعينها، إنما هو منظومة من الأصوات التي تراكمت وتشكَّلت على مر الزمن، واستقرت كتعبير فني أنتجته هذه الحضارة وتقبلته أجيالها، إذ وجدته معبراً عن خواصها المزاجية، وحاجاتها النفسية في مرحلة من تطورها)[28].

ومن المؤكد أن مضمون هذا القول هو خلاصة أطروحة إخوان الصفاء العلمية

---

[25] ضمن كتاب مفهوم الشعر للدكتور جابر عصفور، ص240.

** التوضيح من قبلنا!!.*

[26] الموسيقا الشرقية والغناء العربي: ج1– ص134.

** نوع من الغناء في الجاهلية.*

[27] ورد في الديوان. ت–د. وليد عرفات، نقلاً عن الموشح للمرزباني –ص420.

[28] مجلة عالم الفكر الكويتية: ص118 –مج 25– العدد1– 1996.

والتاريخية. وهذا يؤكد لنا عمق، ووحدة، التفكير العلمي من جهة، واستمرار مثل هذه العلاقة العظيمة بين الموسيقا والشعر من جهة ثانية، وخصوصيتهما وحاجة المجتمع إليهما، معاً ومنفصلين من جهة ثالثة.

يفيدنا الرأي السالف، الواضح، أن الموسيقا من حيث طبيعتها، ربما هي تراث لحضارة محددة من الحضارات الإنسانية –هي منظومة من الأصوات التي اصطلح عليها أبناء تلك الحضارة وارتضوها على مدى تاريخ عميق من القدم!! فإذا هذه المنظومة الصوتية الموسيقية قد غدت معبِّراً عن تجارب أبناء هذه الحضارة، وصارت لهم هوية مخصوصة تمايزهم عن باقي أناس الحضارات الأخرى. ولا شك في أن هذا الرأي العلمي التاريخي يلتقي مع رأي إخوان الصفاء المؤكِّد أن (لكل أمة من الناس ألحاناً ونغمات يستلذونها... الخ) كما أوردنا سالفاً، وهي وجهة النظر نفسها التي تبناها الشاعر خليل مطران حيث رأى أن:

(الموسيقى فيما اشتُهِر من تعريفها إنما هي تأليف أصوات تحدث طرباً في قلوب السامعين...)[29].

على أن نفهم من قوله (السامعين) أمة مخصوصة لها موسيقاها المخصوصة.

غير أن تلك المنظومة من الأصوات ليست وقفاً على الموسيقا والغناء وحسب، بل إن الشعر يقوم على مثل هذه المنظومة الصوتية ما دام يقوم على اللغة، منطوقة جهاراً أو سراً. وإذن فهو منظومة أصوات مخصوصة مثله مثل الموسيقا، وبذلك امتلكت كل أمة أبجديات تتمايز أصواتها من حيث مخارج حروفها الموسيقية وأشكال لفظها وعددها...الخ. وقد أكد إخوان الصفاء ذلك

[29] الموسيقى الشرقية والغناء العربي: ج1 ص83.

قائلين:

(إن الغناء مركَّب من الألحان، واللحن مركَّب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسكون كما أن الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن..

وكذلك الأقاويل كلها مركبة من الكلمات والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات، وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن)[30].

ومن الملاحظ أن إخوان الصفاء قد قرنوا فن الغناء –الموسيقا– إلى فن الشعر، ثم قرنوا هذين إلى (الأقاويل) بما هي جميع الفنون النثرية والعلمية والفلسفية والقانونية والدينية... الخ.. فاستوعبوا بذلك جميع الفعاليات اللغوية الإنسانية باعتبارها منظومة أصوات مخصوصة. غير أن العلوم المعاصرة قد ذهبت إلى رؤى أضيق من ذلك بكثير حين نظرت إلى المسألة من جهة الأدب. وقد لاحظ إيتيان سوريو هذا حين تساءل وأجاب:

يرى إخوان الصفاء أن كل مجتمع ينتجُ ثقافته وإبداعه الخاصَّيْن به باعتباريهما المعبِّرين عن حاجات هذا المجتمع بالتحديد.

(تُرى ما هو الشكل الأولي في نطاق الأدب؟!.. إنه تنسيق أصوات اللغة تنسيقاً صُوَرياً: كانسياب الحروف الصحيحة والمعتلة وتناغمها وإيقاعها، أو بصورة عامة، حركة العبارة والمقطع وتتابع المقاطع وما شاكل ذلك)[31].

إن رأي (سوريو) يكمن في أنه يعزز الرؤية العربية الإسلامية لإخوان الصفاء، وهي رؤية أسبق في الزمان بكثير، وبخاصة أنها شملت

[30] رسائل إخوان الصفاء: ج1 –ص197. والتأكيدات كلها من قبلنا.

[31] تقابل الفنون: ص206–207.

جملة نشاطات الإنسان اللغوية، مما يؤكد على عمق الفكر الشمولي العربي في تناوله قضايا فكرية وفلسفية وجمالية ولغوية..الخ.. تتعلق بالإبداع من جهة، وبالبنية الفنية لهذا الإبداع من جهة ثانية، وبالموازنة، والمقارنة، بين الفنون المختلفة ومعرفة –ووعي– المشترك بينها. وعلى ضوء –وهَدْي– هذا الوعي التاريخي الناضج والمتطور يصرِّح إخوان الصفاء أن ميزان الشعر وقوانينه مماثلة لقوانين الموسيقا. إذ إن أصول موازين الشعر مركبة من السبب والوتد والفاصلة. ومثل ذلك قوانين الغناء والألحان.[32] ولقد كان الجاحظ رأى مثل هذا الرأي عرضْنا له في ما سبق من قول.

والمماثلة التي أفصح عنها إخوان الصفاء تقوم كما يجب أن نفهمها –بالضرورة– على تناسب في الكيفيات لتلك الأصوات لتكون ملذوذة. واللذة بحسب رأي ابن خلدون تقوم على إدراك الملائم، وعلى إدراك كيفية المحسوس وملاءمته له. أما إذا كان غير ذلك فهو مؤلم ينبغي مجافاته والابتعاد عنه.[33] ويتابع ابن خلدون طرح أفكاره وآرائه في الحسن من المسموع فيرى أنه ذاك الذي تكون أصواته متناسبة لا متنافرة:

موسيقات الشعوب لا تتفاضل ولا تتمايز لكونها جميعاً تنسجم مع طباع وأخلاق وعادات وثقافة هذه الأمة بالتحديد.

(وذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك. والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن، فأولاً أن لا يخرج من الصوت إلى مده دفعة واحدة بل بتدريج ثم يرجع كذلك، وهكذا إلى المثل. بل لا بد من توسط المغاير بين الصوتين... وثانياً تناسبهما في الأجزاء... فيخرج من الصوت إلى نصفه، أو ثلثه، أو جزء من كذا منه على حسب ما يكون التنقل متناسباً على ما حصره أهل الصناعة. فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات... كانت ملائمة ملذوذة.)[34]

والذي لا شك فيه هو أن ما ينطبق على أصوات اللغة –ومنها الشعر– ينطبق على أصوات الموسيقا –ومنها الغناء– إذْ إن صناعة الغناء:

(هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت منها توقيعاً عند قطعه فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات وذلك أنه تبين في علم الموسيقى أن الأصوات تتناسب.)[35]

والتناسب ما يكون منه بسيطاً، فيكون الناس جميعاً مطبوعين عليه فلا يحتاجون فيه إلى تعليم، تماماً كشأنهم في علاقتهم بالموازين الشعرية يميزونها كما هم مطبوعون في توقيع الرقص. وتسمي العامة من الناس هذه القابلية لمعرفة الموازين الشعرية وتوقيع الرقص بالمضمار، ولعل هذا ما يفسر دعوة حسان بن ثابت إلى غناء الشعر لكون الغناء مضماراً للشعر نفسه بحيث يتم فيه تمييز جيده من رديئه وفاسده، وهذا يعني أن المضمار أشبه بالحقل الطبيعي للشعر ينطلق فيه برشاقة وحيوية في الأجواء.[36]

وأما التناسب الآخر فهو المركب الذي يتفاضل فيه الناس، سواءٌ أكان ذلك في الشعر ومعرفة قوانينه ومذاهب عروضه وقوافيه وعلله

---

[32] رسائل إخوان الصفا: ج1– ص197.
[33] مقدمة ابن خلدون: ص424.
[34] مقدمة ابن خلدون: ص425.
[35] نفسه: ص423.
[36] نفسه: ص425 وقد مر معنا بيتا حسان بن ثابت (تغنّ بالشعرِ...).

وجوازاته، أو في الموسيقا والعلم بقوانينها كالتلحين ونواميسها. وكلاهما الشعر والموسيقا إنما ينطلقان من مذهب واحد يقوم على قانون الحركة والسكون أياً كانت صفاتهما.[37] وبذلك يغدو أصحاب الموسيقا والشعر العالمين (بصناعتيهما). وقد أشار إلى ذلك صراحة علي بن سينا في رسالته فن الشعر. فأما الوزن فلا ينظر فيه بالتحقيق والكلية إلا صاحب علم الموسيقا. وأما صاحب علم العروض فينظر في الوزن بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة أمة. وأما التقفية فينظر فيها صاحب علم القوافي.[38] ولعلنا لن نغفل هنا عن تعميم ابن سينا في ما يتعلق بالموسيقا من حيث الوزن والنظر فيه، بما يختلف عن النظر في وزن الشعر الخاص بهذه الأمة –أو تلك– تحديداً، من دون الأمم الأخرى. وهذا دليل على خصوصية الوزن –والعروض– الشعري. ولكل ذلك قام التفاضل والاختلاف.

غير أن التناسب البسيط الذي يستوي فيه جميع الناس فلا يتفاضلون هو ما يجب أن نحذر منه في الفن عموماً، لكونه يفشو في الناس ويصبح مثالهم الجمالي ونموذجهم الراقي المفضل، لأن العامة تنسجم وتلتذ بمثل هذا الفن. ويقع هذا الأمر في الغناء كما في الشعر. لكن العامة –في الحقيقة– غير مطالبين بأن يكونوا أهل علم ودراية. وأما الخطر الأكبر فهو أن تسود رؤيتهم للغناء البسيط التناسب ليصبح النمط السائد المعمم. ولعل بيتَيْ بشار بن برد في مداعبة جاريته الصغيرة ((ربابة)) يفصحان عن ذلك حين قال:

ربابـــةُ ربَّـــةُ البيـــتِ

تصـــبُّ الخـــلَّ فـــي الزَّيـــتِ

لهـــا عشـــرُ دجاجـــاتٍ

وديـــكٌ حســـنُ الصَّـــوتِ[39]

فلما عاتبه بعضهم بأن هذا من الشعر المسف، الهابط عن مستوى أشعاره الأخرى أجابهم بأن هذا الشعر –ويعني قوله في خادمته– لهو عندها أجمل من (قِفا نَبْكِ) امرئ القيس.

ومع ما لوجاهة رأي بشار بن برد في تناسب علاقة الإنسان بالفن الذي يتكافأ مع جملة معارفه وخبراته، وثقافته بشكل عام، الأمر الذي ينتج عنه لذاذة وطرب، فإن المقارنة والمفاضلة بقصيدة امرئ القيس تجعل من تلك النظرة خطراً على الفن بما هو إبداع، تماماً كما يجري الآن في عالم الغناء العربي المعاصر من إسفاف وتهافت بحجة أنه يرضي العوام، ومن المؤكد أن هذا الغناء يشبه في بنائه اللحني والوزني والتعبيري بيتَيْ بشار السالفين، الأمر الذي يحيل –ودون صعوبة– إلى أن الفن المتقن، المركب، صعب على عامة الناس. ولعل هذا الحال يفسر لنا بعضاً من ميل الشعراء إلى الإكثار من العمل على موازين خفيفة، قصيرة، سريعة، مرقِّصة، لكونها مجزوءة، أو منهوكة، أو مشطورة، ..الخ، لتناسب العامة من جهة، ولتلبي رغبة الملحنين والمغنين من جهة ثانية، مما يضيع فرصة ارتقاء العامة إلى تطوير ذائقتها بالعلم والمعرفة وكنز الخبرة ومراكمة التجربة لتتذوق المركَّب من الشعر والغناء والموسيقا. ولذلك صار يمكننا –الآن وبناء على ما تقدم– أن نلحظ سبب إحجام الناس العوام

تغنَّ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

[37] انظر رسائل إخوان الصفاء: ج1– ص197.

[38] فن الشعر لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص161– ت.د.عبد الرحمن بدوي.

[39] الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور: د. شوقي ضيف. ص 97.

عن سماع الغناء المتقن المركَّب، كالقصائد والموشحات والأدوار العظيمة والتآليف الموسيقية الآلية.

لكن ما يجب أن نقرره بالاستناد إلى العلم هو أن قانون الحركة والسكون يلعب الدور العظيم في إقبال الناس على فن ما، أو إدبارهم وإحجامهم عنه. ولقد بحث إخوان الصفاء في ذلك بجدية وعمق باهرين، وبخاصة جدل العلاقة بين الحركات والسكونات وأثر هذه العلاقة على تلقي الإنسان لها، لأنه:

(... إذا زادت أزمان السكونات التي بين النقرات والإيقاعات على هذا المقدار من الطول خرج من الأصل والقانون والقياس أعني من أن تدركها وتميزها القوة الذائقة السمعية، والعلة في ذلك أن الأصوات لا تمكث في الهواء زماناً طويلاً إلا ريثما تأخذ المسامع حظها من الطنين، ثم تضمحل تلك الأصوات في الهواء الحامل لها المؤدي إلى المسامع...

وهكذا أيضاً طنين الأصوات لا يمكث في المسامع زماناً إلا ريثما تأخذ القوة المتخيِّلة رسومها، ثم تضمحل من المسامع تلك الطنينات. وإذا طالت أزمان السكونات بين النقرات والإيقاعات وزادت على المقدار الذي تقدم ذكره اضمحلت النغمة الأولى وطنينها من المسامع قبل أن ترد النغمة الأخرى، فلا تقدر القوة المفكرة أن تعرف مقدار الزمان الذي بينهما، فتميزها وتعرف التناسب الذي بينهما، لأن جودة الذوق في المسامع هي كمية الأزمان التي بين النغمتين، وما بين أزمان السكونات وبين أزمان الحركات من التناسب والمقدار.))[40]

إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقا.

ولهذا فإن الشعر والموسيقا فنان لا يشغلان مكاناً –حيزاً– معيناً ومرسوماً. وليس لهما أبعادٌ قابلة للقياس. وفي الموسيقا والشعر يأتي إدراك العمل متعاقباً على مر الزمن[41]، على الرغم من التعديلات التي تطرأ على تصنيف الشعر –مثلاً– ضمن الفنون التشكيلية باعتبار أن كثيراً من القصائد ترتَّب ترتيباً طباعياً –أو كتابياً– مخصوصاً، مع إدخال تنويعات على أنواع الخطوط والحروف وغير ذلك. وهكذا مازوا في الحركة نوعين، الأولى سريعة وهي التي يقطع بها المتحرك مسافة في زمان قصير. وأما الحركة البطيئة فهي التي يقطع المتحرك بها مسافة أقل منها في ذلك الزمان بعينه.[42]

إن علاقة بطء الحركة بدوام الأصوات وطنينها يحيل على صعوبة في ممايزة هذه الأصوات من بعضها لاكتشاف علاقاتها المتآلفة. ولهذا يصبح الغناء الثقيل البطيء مرهقاً للأذن غير المدرَّبة ومتعباً لها، وصعباً عليها، وبالتالي لا يعود من أمر ذلك كثير من اللذة، بل يتحول ذلك وبحسب القاعدة إلى ألم، مما ينفِّر من سماع هذا الضرب من الغناء الثقيل كحالِنا اليوم مع الموشحات والقصائد والأدوار التي تنهض على موازين طويلة الأزمنة كثيرتِها، وبطيئة الحركة في آن واحد، الأمر الذي يجعل الأذن متلهِّفة إلى إيجاد مواطن الحركات في أطوال أزمنتها الحقيقية حيث يكاد طنينها أن يضيع بسبب السكونات الفاصلة بين الحركات. ومثل ذلك ينطبق على سماع الشعر طويل الإيقاعات. بل إن ما ينطبق على الأصوات ينطبق على الرؤية البصرية:

(وذلك أن القوة الباصرة أيضاً لا تقدر أن تعرف مقدار أبعاد ما بين المرئيات إلا إذا كانت متقاربة في الأماكن، وأما إذا بعُد ما بينها من الأماكن كما بعد ما بين المسموعات بالأزمان،

---

[40] *رسائل إخوان الصفاء: ج1– ص201.*

[41] *انظر تفصيلاً أغنى في تقابل الفنون: ص145–146.*

[42] *انظر تفصيلاً مسهباً لدى إخوان الصفا: ج1– ص192–193.*

فلا تقدر القوة الباصرة أن تدركها وتميِّز البعد ما بينها إلا بآلات هندسية.)[43] **وأما الأصوات فإنها (إن كانت قريبة أدركها السمع وميزها الذوق، كما هو معروف في العروض.)**[44]

تفصح آراء إخوان الصفاء حول اتصال الحركات والسكونات وانقطاعاتها عن وجهة نظر فريدة، وذلك لأن أي تغير في التناسب بين الحركة والسكون يؤدي -بالضرورة- إلى خلل في التلقي من قِبَل المستمع. وعلى هذا يمكن استنتاج ما يلي من آرائهم، وبما نراه ينسجم مع مآل الواقع الشعري المعاصر بالقياس إلى الشعر العربي التقليدي.

يُلاحَظ أن الشعر العربي التقليدي هو شعر أفقي - خطي- تتلاصق إيقاعاته مرتَصَّة، ومنضفرة، إلى جانب بعضها وفق مسافات زمنية محددة بدقة، سواء في مستوى السماع آن الإلقاء والإنشاد، أو في مستوى الرؤية البصرية في حال القراءة الجهرية، أو المهموسة، أو في مستوى الاستماع والقراءة في آنٍ واحد.

ولما كانت الأبعاد بين الحركات والسكونات متلائمة، ومنسجمة من حيث أطوال أزمنتها، وسرعتها، فإن القوة الذائقة تدركها وتلتذ بها من جهة، وتظل محافظة على نسقها الموسيقي سليماً، معافى من الانكسار والخلل الوزني والإيقاعي. ولو كانت تلك الأبعاد كبيرة، واسعة لما أدركتها الأسماع ولحدث انكسار وزني، وخلل عروضي، وخروج -بالتالي- عن الإيقاع السليم. وهذا يعني أن الأذن تدرك ما هو منسجم، متناسق ومتآلف وفق مقادير محددة من الزمن.

وبالمثل، فإن تلك الآراء تنطبق على الرؤية البصرية في حال القراءة، إذ تدرك العين البيت الشعري بعلاقاته المتواشجة، والمنسجمة، والمتآلفة، من خلال مصراعي البيت، ومن خلال التفعيلات والكلمات والحروف..الخ، بحيث تحتل هذه الكتل مساحاتها الطبيعية في بنيان البيت من جهة، وبحيث تتوافر جميعها على أبعاد زمنية منسجمة متآلفة، فإذا نحن كقراء ندركها بالعين الباصرة من حيث هي غير خارجة على الإدراك المادي بوساطة البصر، ودون الحاجة إلى أدوات مساعدة، وبذلك يتكامل السمع والبصر على إدراك الشعر العمودي وفق بنيته الفنية.

ولعلنا لا نجافي الصواب حين نذهب مذهباً معاكساً لما أسلفنا من القول ونحن ننظر في الشعر الحديث -شعر التفعيلة- حيث نرى انقلاباً في شكل البيت الشعري الذي تمزقت أوصاله، بدءاً من الموسيقا (الأذن)، وانتهاء بالتموضع المكاني على الورقة (العين)، فتغيرت بذلك جملة العلاقات الصوتية الموسيقية والإيقاعية من جهة، وتغيرت علاقات المكونات اللغوية والإشارية من جهة الرؤية البصرية. فنحن لم نعد نرى سطراً أفقياً متصلاً، متلاصقاً، متواشج النغمات والإيقاعات. بل إننا نرى تناوباً غير منتظم لعلاقات البياض والسواد الناتج عن توزيع تشكيلي جديد للإيقاعات بما هي كتل موسيقية ولغوية موزعة على مساحة بياض الورقة. ولما كان الأمر كذلك صار التلقي مختلفاً، وصار الإدراك الذوقي مجافياً لطبيعة التقليد الشعري العمودي التقليدي. إننا هنا أمام مغايرة في السمع (الأذن)، الذي تكسَّرت انتظامات إيقاعه بحيث لم نعد نتمكن من ضبط تلك الانتظامات وتكسُّراتها وزنياً، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فنحن أمام مغايرة بصرية بحيث لم يعد البناء التقليدي للبيت الشعري موجوداً، في الأعم الأغلب، لأننا صرنا أمام مساحات غير متكافئة، تتوزع فيها الكلمات والإيقاعات وفق مساحات متفاوتة الأبعاد، فخرجنا

إن الصلة بين الموسيقا وفن الشعر الشريف موثَّقة العرا. إذ من المحال أن يكون الإنسان شاعراً دون أن يكون موسيقياً.

[43] *رسائل إخوان الصفا: ج1- ص201.*
[44] *نفسه: ج1- ص202.*

بعد كل ذلك بتجربة في السماع والرؤية تختلف اختلافاً جذرياً عن تجربة البيت العمودي. لهذا جميعه حدثت المفارقة لدى القارئ والسامع غير المدربَيْن على تلقي الشعر الحديث بسبب اختلاف أبعاد الموسيقا من جهة بما هي طنين موسيقي نغمي وإيقاعي متفاوت النسب، وبسبب اختلاف الأبعاد المكانية من جهة ثانية بما هي كتل من الحروف والكلمات المتفاوتة الحجم، الأمر الذي زاد في تعقيد تقنية التلقي، سماعاً أو قراءة، أو كليهما معاً، تماماً كما زاد في تعقيد تقنية الاتصال.

لقد أدرك النقاد العرب القدامى تلك المسألة وهم يلاحظون الشعر العربي ملاحظة العالم الباحث المدقق سعياً وراء جماليات النص الشعري في اجتهادات –هي في عمومها– قدَّمت جملة من الآراء النقدية الهامة وقد بُنِيَت على تحليل نماذج شعرية ناجزة لشعراء كثُر، لا تنقصهم الشاعرية ولا الدراية ولا الخبرة. يقول ابن خلدون:

ما أحوجنا في هذا العصر إلى جاحظ صادق الانتماء، عميقه

(وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ويفصِّلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالإفادة لا ينعطف على الآخر ويسمونه البيت فتلائم الطبع بالتجزئة أولاً، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها، فلهجوا به فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديواناً لأخبارهم وحكمهم، وشرفهم، ومحكاً لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب.)[45]

ولهذا لا يتوانى ناقد وباحث عربي مرموق عن الإقرار بما ذهب إليه ابن خلدون في المقبوس السابق، ولا أن يتغاضى عن علميَّته باعتباره يشكل قانوناً جمالياً عاماً. وعلى ضوء هذا القانون تمتح النفس التذاذها. يقول الدكتور جابر عصفور:

(إن التذاذ النفس بالنغم لا يرجع إلى مجرد اتفاق النغم، بل يرجع –فضلاً عن ذلك– إلى أمور أخرى، مثل كون الأبعاد بعد الاتفاق متناسبة التقطيع، وكونها فاضلة في بابها، فإن بعض الاتفاقات أفضل من بعض لما يُعمَل عليها من صيغة الانتقال وصورة الإيقاع، وكون الغالب من الأبعاد معتدلاً.))[46]

وإذن ما يجب التنبيه –والتنبه– إليه هو أن الشعر الحديث –برغم ثورته على تقنية وشكل البيت الشعري العمودي– لم يخرج على –وعن– قانون انسجام وتكافؤ وتناسب أطوال –أبعاد– الأزمنة بين النغمات، أي علاقة السكون بالحركة بحيث يتم إدراك المضمون:

(لأن جودة الذوق في المسامع هي معرفة كمية الأزمان التي بين النغمتين، وما بين أزمان السكونات وبين أزمان الحركات من التناسب والمقدار.)[47]

هكذا نجد أنفسنا في موقف جديد أمام الشعر الحديث الذي يتمايز عن الشعر العمودي من حيث طبيعة ووظيفة العلاقة بين الحركات والسكنات، الأمر الذي أربك الأذن التي اعتادت على النسق الأفقي الخطي المتلاصق النغمات والإيقاعات، المتساوي من حيث الكميات. وهذا، بالتالي، أربك العين –كما تقدم– التي لم تعد تميِّز الأبيات –السطور– ذوات الطول الواحد المتماثل، والمتناظر، والتي كانت تملأ فراغاً واحداً على

---

[45] *مقدمة ابن خلدون: ص426–427.*

[46] *مفهوم الشعر: د. جابر عصفور – ص248.*

[47] *رسائل إخوان الصفاء: ج1– ص201.*

هيئة سلسلة من الأبيات تتْرى خلف بعضها في نسق تشكيلي واحد، وذلك على العكس –تماماً– من صورة القصيدة الحديثة التي تترك –من حيث تكوينها التشكيلي– على الورق بياضات كثيرة، وكتلاً غير متكافئة، وعلامات ترقيم متنوعة. إن التطور في تقنيات الشكل الشعري الحديث أنتج صوراً مختلفة في الكتابة، والطباعة، وقد لاحظ ايتيان سوريو ذلك قائلاً:

(إن الأدب الذي يوضع عادة للقراءة أكثر مما يوضع للاستماع، جدير بأن نعتبره فناً تشكيلياً لأنه يخاطب حاسة البصر، وأنت تعلم أهمية التنسيق المطبعي وتخيُّر الحروف الملائمة وتوزيع الكلمات على الصفحة.)[48]

يشكل ذاك الرأي دعوة مضمرة للعودة إلى الطبيعة الأولى لظاهرة إنشاد الشعر بين الناس، وهذا عود إلى الظاهرة الاجتماعية وهي تتجلى في شكلها الفني الذي يمثله لقاء الشاعر بجمهوره لإنتاج آثار نفسية وفكرية وجمالية مباشرة. لكن عدَّ الشعر الموضوع للقراءة فناً تشكيلياً فيه بعض التطرف الذي لا يخفى، على الرغم من أن ذلك صحيح، بدليل أن بعض شعرائنا العرب القدماء – وبعض المحدثين– كانوا قد برموا من تكرار نمطهم الأوحد في صورة واحدة، فملُّوها، ولهذا عمدوا إلى اختراع تشكيلات بصرية كثيرة، منها تشكيل المخمَّسات الشعرية. لكن ما كان مدهشاً في طفرته التشكيلية هو القصيدة المكتوبة – المنسّقة– على هيئة شجرة. إذ أدرك هؤلاء الشعراء أهمية الرؤية البصرية في تذوق وتلقي الشعر بعامة. ولما كان التشكيل التقليدي ذو السطر الواحد قد أصبح تكراره مملاً للعين والروح، فإنهم حاولوا أن يجُرِّبوا الكتابة وفق تشكيلات بصرية تمنحهم تجديداً وحيوية في أثناء القراءة. ولعل تشكيل الشجرة يوحي بعلاقة الإغواء الإبداعي اللذيذ من جهة، ويوحي من جهة ثانية بعلاقة الشعراء والقراء –الداخلين في تجربة– بشجرة الخلود الأسطورية، أو بشجرة المعرفة. وربما كان ذلك دالاً على النماء المستمر والعطاء واللدونة، والاخضرار، فكانت تلك الحال أشبه بتجربة وجدانية تعبيرية –صوفية– وجمالية في آن واحد، مما يخلق علاقات وجدانية ومعرفية ورمزية جديدة تبعاً لعلاقات التشكيل الجديد، وبخاصة علاقات البياض والسواد، والطول والقصر، والسرعة والبطء، والحركة والسكون، والكتلة والفراغ.. الخ. ولعل هذا كله هو الذي يسمح للشاعر الحديث بأن يشتغل على تلك العلامات، مضافاً إليها استخدام علامات الترقيم المتنوعة بما هي أدوات تعبير، بل ربما تحولت هذه إلى صور من صور التعبير. كل ذلك يتم وفق سيولة موسيقية بحيث يتخذ النص الشعري شكله الفني موزعاً على مساحة بياض الورقة بما يكفل نهوض لوحة لا يمكن تقديم أو تأخير أو شطب أو إنقاص أي سطر أو مقطع خشية نهوض وبروز خلل يغير من مزاج الحالة التشكيلية!!.

كل ذلك –وغيره– يكشف لنا أهمية التوزيع الفني للأبعاد والمسافات الزمنية الصوتية والمكانية لسطور القصيدة الحديثة باعتبارها حالات، أو أجزاء حالات تتضفر مع بعضها، وبما يشكل بناءات منسجمة متكافئة، متآلفة برغم عدم توازن، أو تناظر، أو تقابل الأبعاد كما هي في الشعر العمودي. غير أنها هنا جميعاً ينتظمها التناسب المكاني المستحدث، مندغماً بعمق مع التناسب الزماني بحسب الموسيقا الجديدة، وبما يخلق علاقات تناسب حديثة.

لهذا يمكن الادعاء أن ضعف التشكيل – التوزيع– الفني المستند إلى الرؤية البصرية للغة الشعرية، وتوزيع التجربة الجمالية التعبيرية على

الموسيقا: المرشد الأمين والسراج الوهاج الذي يضيء النهج الموصل إلى قلب الإنسان.

(48) *تقابل الفنون: إيتيان سوريو ص146.*

ربابةُ رَيّةُ البيتِ تصبّ الخلّ في الزيت.

مساحة البياض وفق شكل فني مدروس من حيث الشكل والمضمون يُعوِّق كثيراً تحقيق إدراك النص الشعري معرفياً ومضمونياً وجمالياً، ويضعف إمكان تذوق بلاغته والاقتراب من عوالمه التخييلية. وإذا كان ابن سينا يرى أن ما يجعل القول مخيّلاً هو:

(أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن...)[49]

فإن ما يجعل القول مخيَّلاً أيضاً هو تفاوت درجات العلاقات التشكيلية في المكان بحسب كتلها وأحجامها، لأن الخلل يبدأ من علاقات الأبعاد الزمانية والمكانية المضطربة (نحوياً ودلالياً وإيقاعياً).[50]

في مقاربة الموسيقا والغناء بالشعر لا نجد كبير فرق بينهما من حيث انطباق المقولات والأطروحات النظرية حول قضية التناسب فإذا هما يقومان على مبدأ واحدٍ هو مبدأ الحركة والسكون، أو السبب والوتد والفاصلة بما هي علاقات حركة وسكون في الزمان والمكان.

إن الغناء العربي لا يفترق في بنيته عن بنية البيت الشعري العربي العمودي. فالغناء من حيث هو لحن ذو طابع -شكل- أفقي، خطي، يمضي إلى الأمام على مبدأ التعاقب والتصاقب والتلاصق كما هو بيت الشعر، وتماماً كما هي الأبيات الكثيرة في القصيدة الواحدة وقد وقعت موقع التكرار المنتظم.

وهذا الغناء أيضاً يقوم على علاقة الحركة والسكون ببعضيهما بعضاً لكي تظهر النغمات والألحان، وإلا عُدَّت الحركات غير المنفصلة عن بعضها بفاصل حركة واحدة لعدم وجود سواكن بينها. لقد لاحظ إخوان الصفاء ذلك حين قالوا:

(والحركتان لا تُعدّان اثنتين إلا أن يكون بينهما زمان سكون، والسكون هو وقوف المتحرك في مكانه الأول زماناً ما كان يمكنه أن يكون متحركاً فيه حركة ما.)[51]

وبذلك صارت الموسيقا العربية منسجمة، كطبيعة، مع طبيعة الشعر العمودي لكونهما نبعا -وينبعان- من مصدر جمالي واحد هو قانون الحركة والسكون الناظم لحركة الإيقاع بعامة، فدل ذلك على خصوصية التفكير العربي الذي يُعنى بالأجزاء عنايته بالكليات، وهو يحاول أن يستخرج من كل جزء جمالاً ما، وتعبيراً محدداً فكان الغِنى الكثير والعميم. ولهذا تنوعت المقامات والنغمات الموسيقية، فاستقل كل مقام بسلَّمه الخاص به وفق أبعاد زمانية ومكانية لا تشبه مقاماً آخر. ولذلك تم إتاحة الفرصة الباهرة للموسيقيين للاشتغال على أجزاء النغمات (الكومات أو الليمات) الطبيعية للبعد الصوتي الواحد، فظهرت في الشعر والعزف والغناء والخطابة. ولعل هذا الاحتفاء بالأجزاء كما بالكل هو ما دفع الجاحظ إلى التباهي بأن أمة العرب أمة بديهة وارتجال، وكأن ذلك إلهام ووحي!![52]

❑

▪ المراجع بحسب ورودها:

1-البيان والتبيين: الجاحظ -تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون -دار الفكر -ط4- دون تاريخ- بيروت.

2-رسائل إخوان الصفاء: دار صادر -بيروت - دون تاريخ.

3-ديوان حسان بن ثابت: جزءان -تحقيق وشرح

[49] *ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو: ص163- تح د. بدوي.*

[50] *مجلة الوحدة المحتجبة: محمد المهدي المقدود ص100.*

[51] *رسائل إخوان الصفاء: ج1- ص193.*

[52] *البيان والتبيين: الجاحظ مج2- ج3- ص28.*

وتعليق الدكتور وليد عرفات – دار صادر – بيروت – 1974.

4-الفن ومذاهبه في الشعر العربي: الدكتور شوقي ضيف – دار المعارف – مصر – ط9- 1976.

5-مفهوم الشعر: الدكتور جابر عصفور – دار التنوير – بيروت – ط2- 1982.

6-الموسيقى الشرقية والغناء العربي: قسطندي رزق – جزءان – مكتبة الدار العربية للكتاب – القاهرة – 1993.

7-مجلة عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – مجلد 25- العدد 1- 1996.

8-تقابل الفنون: إيتيان سوريو – ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي – وزارة الثقافة – دمشق – 1993.

9-مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون – بيروت – دار القلم – ط1- 1978.

10-فن الشعر: أرسطو – ترجمة وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي – بيروت – دار الثقافة – ط2- 1973.

11-الشعر وطوابعه الشعبية على مرِّ العصور: الدكتور شوقي ضيف – دار المعارف – القاهرة – 1977.

12-مجلة الوحدة المحتجبة: الرباط – العدد83/82 – 1991- المجلس القومي للثقافة العربية.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

تاريخ الجزائر المعاصر

دراسة..................................د.محمد محيي الدين مينو

الفردوس المفقود في الأساطير

د. مصطفى العدوي

المقدمة:

الفردوس هي الجنة التي افترضت أغلب الأساطير وجودها في مكان ما، في زمان ما، لدى شعب ما، حيث السعادة المطلقة والفرح المستمر والبهجة العارمة التي تعم جميع الناس على حد سواء. وقلنا المفقودة لأن الباحثين والدارسين، كل حسب اختصاصه وعلمه لم يعثروا على هذه الجنة الضائعة، لا في التاريخ ولا في الجغرافية ولا حتى بين أي من الشعوب المعروفة منذ وجود الإنسان على سطح الأرض حتى الآن، أما الأساطير فتشير إلى مجموعة المسطورات والكتابات والمرويات حول هذا السفر العظيم.

خصائص

الفردوس الضائع:

- جنحت جلّ الأساطير القديمة لرسم صورة وردية عن هذه الجنة المفقودة.

جنحت جل الأساطير القديمة لرسم صورة وردية عن هذه الجنة المفقودة، وحددت لها جملة من الخصائص والمزايا التي يقع عليها الباحث في دراسته لأي منها. ولعل أهمها خلو هذا الفردوس من ذلك المثلث البوذي الحارق والمتمثل في المرض الممض والشيخوخة العاجزة والموت البطيء. لا ألم ولا تعب ولا عمل ولا خوف ولا ضجر ولا عجز أو ضعف أو قصور. ليس في الجنة فقر أو حزن أو شوق أو حاجة أو غموض وظلام. العدل، الحرية، المساواة، الإخاء، مثلها وقيمها الخالدة. ينعم الجميع بالسعادة واللذة والخلود والشبع والحياة الأبدية المباركة. فجأة يحدث ما يعكر صفو هذا النقاء والطهر الفردوسي ويرتكب الإنسان (الأول) ما سوف يدعى (الخطيئة) الأولى، ويرد هذا الذنب أو الإثم الجلل بالرمز والإشارة والتلميح على أنه محاولة الإنسان تحدي الإله ومخالفة وصاياه بممارسة هذا الإنسان (الأول) الجنس مع المرأة (الأولى) وتفكيره في سرق الخلود لنفسه من الإله. فيحظى خلسة عن الإله باللذة والجنس ويحقق الخلود لنسله وليس لشخصه فيعاقب بالطرد والنفي من هذا الفردوس الخالد نحو عذاب الأرض. ويرمي به نحو التعب والألم والموت والمعاناة وتصبح أسطورة السقوط ملحمة الإنسان الأولى.

قبل الخوض في المعاني والتفاسير التي تنطوي عليها هذه الأساطير لاتثريب علينا إن عرضنا لأنماط ونماذج هذه (الجنات) كما وصفتها آداب وخيالات وأفكار الشعوب القديمة.

أسطورة

الجنة السومرية:

وهـي الأقـدم تاريخيـاً بـين كـل الأسـاطير والوصـف العـذب يمضـي بمنتهـى الرقـة والدعـة فلنصغ:

في تلك الأيام، لم يكن هناك حية ولا عقرب ولا ضبع لم يكن هناك أسد ولا كلب شرس ولا ذئب، لم يكن هناك خوف ولا رعب، لم يكن للإنسان من منافس.... أرض الوفرة وشرائع العدل. وسومر... ذات اللسان الواحد، أرض الشرائع الملكية... الأرض التي يجد فيها كل حاجته، أرض الدعة والأمن، وكان العالم أجمع يعيش في انسجام تام وبلسان واحد يسبح الكل بحمد انليل(1).

أرض دلمون (الجنة السومرية المفقودة) تشبه (جنة) التوراة، رغم قدمها (كنص) شفاهي وكتابي أكثر بكثير من نصوص وذكر (جنة) العهد القديم:

أرض دلمون مكان طاهر، أرض دلمون مكان نظيف،.. مكان مضيء. في أرض دلمون لا تنعق الغربان، حيث الأسد لا يفترس أحداً ولا الذئب ينقض على الحمل، ولا الكلب المتوحش على الجدي ولا الخنزير البري يلتهم الزرع.. حيث لا أحد يعرف رمد العين ولا أحد يعرف آلام الرأس، حيث لا يشتكي الرجل من الشيخوخة ولا تشتكي المرأة من العجز، حيث لا وجود لمنشد ينوح ولا لجوال يعول(2).

أسطورة

الجنة البابلية:

(آدم) التوراة يصبح (آدابا) في السقوط البابلي، ويكلف (آدابا) هذا بخدمة الإله وصيد السمك له، ويسبغ الإله "أياً" عليه الحكمة والعقل ويحرمه من الخلود. وبينما هو يصطاد على قاربه هبت رياح شديدة وقلبته في الماء. مما دعاه لأن يلعنها فينكسر أحد جناحي الريح.

المعنى الرمزي هنا يشير إلى محاولة "آدابا" الانتحار ولم ينجح (الريح رمز للحياة وكسرها يمثل قتلها) وما سوف يدل على ذلك مآل وسيرورة نهاية الأسطورة. يغضب أبو الآلهة في عرضه السماوي ويطلب "آدابا" للمثول بين يديه ليعاقبه ظاهرياً على كسر جناح رياح الجنوب والهدف الفعلي سؤاله عن محاولة الانتحار الفاشلة التي أقدم عليها هرباً من العمل والعبودية والقهر. ومحاولة منحه الخلود. بيد أن الإله الخبيث (أيا) خالق (آدابا) يشير عليه بنصيحة (حمقاء) بألا يأكل أو يشرب من يدي (أبي الآلهة) لأن هذا الطعام سيكون مسموماً ويموت على إثرها. المفارقة الطريفة تحدث عندما ينظر (كبير الآلهة) إلى عبودية هذا الإنسان وبؤسه فتعتريه الشفقة ويقرر منحه الخلود ممزوجاً بالطعام والشراب فيرفض (آدابا) بشدة تناول ما يقدم إليه من معروف دون أن يعلم بذلك مما يقود إلى غضب وسخط (الرب)، فيأمر ضاحكاً إرجاعه لعذاب الأرض والموت! ما الفرق بين استجابة كل من (آدابا) و(آدم) على ارتكاب (الخطيئة)؟ اختار (آدابا) الخلود الشخصي (الفردي) على مدى الأزمان.. ألعلها (خطيئة)؟ ربما.. لأنها من غير جنس وزوجة ونسل ولذة.

هكذا كانت الأسطورة (البابلية) السابقة على (التوراتية). (آدم) التوراة سيختار العكس تماماً مما سنفسر لاحقاً.

أسطورة

الفردوس الإغريقية:

(باندورا) هي (حواء) الإغريق فتاة رائعة الجمال خلقها هيبايستوس من ماء وطين بأمر من زيوس وخلع عليها الآلهة جميع صنوف الجاذبية والمواهب الفنية وأرسلت إلى الأرض لإغواء البشر الذين كان بروميثيوس قد قوى شوكتهم بأن سرق لهم النار من حمى الآلهة. وقد تزوجها أخوه ايميثيوس وأعطاها زيوس علبة أو جرة واشترط عليها ألا تفتحها.

ولكن الفضول الأنثوي جعلها تقدم على فتحها فاندفعت منها أنواع الشرور والمصائب لتعم البشرية ولما أغلقتها لم يكن قد بقي فيها إلا الأمل وحده. ويقال إن هذه الشرور التي خرجت من علبة (باندورا) عادت فيما بعد إلى الأولمب وتركت الإنسان وشأنه(3).

كما أرجعت (التوراة) سبب (الخطيئة الأولى) للمرأة (حواء) فإن الديانة الإغريقية الأسطورية تتفق معها في هذا الإطار بإلقاء التهمة على (باندورا) وهذا يعكس خضوع المجتمعين للسلطة الأبوية المطلقة حيث يضع (الرجل) معايير وقوانين الخطأ والصواب..! بعد أن زود أخا (بروميثيوس) جميع المخلوقات ما تحتاجه لمواجهة عوامل الطبيعة، وترك الإنسان بلا سلاح يدافع به عن نفسه. قام (بروميثيوس) بسرقة النار (المقدسة من السماء وباح بسرها للجنس البشري).

فيغضب رب الأرباب (زيوس) من مخالفة أوامره، ويقرر الانتقام من (بروميثيوس) جراء فعلته الشنعاء.

فيصدر إرادته السامية لابنه الإله (هيفستوس) أو فولكانو إله الحدادة والنار أن ينشأ مخلوقاً من ماء وتراب وأن يسميها (بالمرأة) ونعتها بلقب (باندورا) ويعني الاسم سيدة النعم، وقدمها زيوس لبروميثيوس وأخيه. فرفض الأول هذه الهدية متشككاً بنواياه، بينما أولع الثاني بها وكلف هياماً بعشقها وجعلها زوجة له. وكان (زيوس) قبل ذلك قد أودع لدى الأخوين جرة كبيرة وحذرهم من الاقتراب منها أو فتحها.

أثارت الجرة فضول (باندورا) فاندفعت لفتحها وذهلت عندما رأت الأمراض والمصائب والشرور والأوبئة تنطلق في كل مكان، ولم يبق في قعر الجرة إلا الأمل فقط. كيف سرق بروميثيوس النار من السماء.. ولماذا.. وما كان هدفه.. وكيف عوقب.. وماذا كانت النتيجة؟

إن بروميثيوس سرق النار من السماء وتحديداً من الشمس والمعادل الرمزي لهذا الكلام حسب التحليل النفسي الفرويدي: أن بروميثيوس ويعني اسمه (النبي) سرق الطاقة الجنسية والقدرة على ممارسة الجنس والحفاظ على اللذة وإنجاب الأنسال. سرقها من رب الأرباب (زيوس/ الشمس)، وكانت أساطير المجتمعات الشرقية القديمة (الشرق الأدنى والأوسط وبلاد الإغريق) ترمز للأب الإله الذكر (بالشمس) وللأم الإله المؤنثة (بالقمر) ويعتقدون أن (القمر) أنجب (الشمس)! المهم أن بروميثيوس خطف هذا (الليبيدو/ الطاقة الجنسية) من الشمس وخبأ قبسه (الناري) في قصبة ثم قدمها للإنسان..

القصبة والنار الملتهبة في داخلها تعبير رمزي موفق للبديل الجنسي المشابه وهو القضيب أو المهبل وما يكتنفهما من قدرات جنسية هائلة قادرة على استمرار النوع والحفاظ عليه. نتيجة لذلك علم (بروميثيوس) الإنسان كثيراً من العلوم والفنون وأدخله قفص (الحضارة والمدنية). فأمر زيوس بتقييده في أعلى صخرة في القوقاز وأرسل عليه نسراً يأكل من كبده كل يوم ليلتئم الكبد ليعود النسر إلى قضمه وتجديد آلام بروميثيوس في اليوم التالي، دام هذا العذاب قروناً إلى أن أشفق زيوس عليه فبعث بهرقل الذي قتل النسر وفك

- أرض دلمون مكان طاهر. أرض دلمون مكان نظيف. مكان مضيء. في أرض دلمون لا تنعق الغربان.

قيود المارد بروميثيوس وأطلقه(4).

فماذا عن النسر والكبد وتجديده في هذا العقاب المريع؟ النسر (الرغبة الجنسية الإلهية لزيوس) تنزل عقاباً من نفس جنس (الجرم) على كبد (اعتقد الإغريق أن الكبد هو مقر الرغبات الجنسية والشهوات العاطفية والقوى التناسلية المتجددة)، بروميثيوس. وتجديد الكبد عنده الإشباع التشفي والحقد الإلهي الشديد نحوه، ووضعه على أعلى قمة جبل في العالم القديم للدلالة على سمو قدره وارتفاع مكانته وسامق مجده وفعاله الثائرة والمتمردة على الأنانية الإلهية للاستئثار (بالرغبة الجنسية). تشبيه (الطائر) بالقضيب أو المهبل لسبب بسيط جداً أن الطائر يرقد على (بيض) كما هو حال كل من القضيب والمهبل. ومقاربة (النار) بالدفق الجنسي للارتباط المتواصل والحميم بين نار الشوق أو العاطفة الحامية والاحتراق القلبي، كما أن الدفء الذي تبعثه النار يثير النوع نفسه من التوهج الذي يصاحب الإثارة الجنسية (النار والدفء والحرارة تحرض الرغبات الجنسية وتشحنها للعمل تدفعها لإطفاء جذوة الرغبة المستعرة). النسر هو كالعنقاء الأسطورية الذي كلما التهمته النار برز مرة أخرى متجدد الحياة.

وربما كانت أقدم دلالة للعنقاء هي القضيب الذي يستعيد حيويته بعد حالة ارتخاء، أكثر مما هي دلالته على الشمس التي تغرب في المساء ثم تشرق من جديد(5).

أسطورة

الفردوس التوراتية:

الجنة في التصور التوراتي، هي مكان زرعه الإله في شرقي عدن (العهد القديم، 8،2).

مكان رائحة له ونزهة وأسكن فيه آدم الذي خلقه هناك. وهذا المكان يتصف بالأمن والسلام ويسوده الدعة والاطمئنان، لا يضطر (آدم) للعمل من أجل الحياة، ولا يعرف مرضاً ولا حزناً ولا موتاً.. ويقع هذا المكان في منطقة تسمى (فم الأنهار). وما يتبع ذلك من ارتكاب (آدم) لجريمته المعهودة (الخطيئة الأولى) وغضب الرب الإله وطرده وزوجه (حواء) إلى أرض التعب والمعاناة والسقوط في الألم والعذاب والمسؤولية المرعبة(6).

التفسيرات

الفلسفية للفردوس المفقود:

النظرية

الماركسية:

تفترض الفلسفة الماركسية حالة من الوجود المجتمعي الأول أطلقت عليه اسم "المشاعة الابتدائية".

في هذه المشاعية الأولى التي كانت بمثابة "الجنة الأرضية"، لا داعي للعمل فالأشجار حولك بكثرة ومن مختلف الصنوف والألوان، لا حاجة للحوم فالطرائد ترقص حولك ويمكن أن تتناول منها ما طاب لك ذلك، ولا يوجد مبرر للصراع على الطعام، فهو موجود في كل مكان وبكثرة ويحتاج الحصول عليه إلى جهد قليل وحركات بسيطة لقطف الثمار عن الأشجار أو اصطياد الحيوانات قرب الأنهار وكهوف القبائل. والجنس ما كان محرماً، وكانت مشاعية النساء هي السائدة بين كافة رجال المشاعية، فيمكن لأي رجل اختيار ما يشاء من النساء ويغرف قدر استطاعته من الجنس لإرواء حاجاته ودوافعه.

والأمن والأمان والاستقرار الذي كانت تنعم به هذه المشاعيات لفقدان الملكية الخاصة، فما

- هناك حيث لا أحد يعرف رمَد العين ولا أحدَ يعرف آلام الرأس حيث لا يشتكي الرجل من الشيخوخة ولا تشتكي المرأة من العجز.

مـن أحد سـور أرضـاً وأقنـع الآخـرين بملكيتـه لهـا علـى حد زعم روسو. في حال الارتواء والإشباع والاكتفـاء ينـدر جـداً أن تنشـب أي منازعـات أو صراعات حادة. لم الاقتتال وكل شيء موجود..!؟

كل مشـاعياتنا المفترضـة تملك جماعياً كـل وسـائل الإنتـاج ويسـود بينهـا التعـاون والتكافـل والانسجام، والكل متساوون في الحقوق والواجبات، ويتمتعـون بالحريـة والكرامـة والأمـن، واصـطبغ العمـل بالرغبـة وتحقيـق الـذات، والـزواج والجـنس انطلـق مـن التكـافؤ والتـوازي والحريـة، وانتفـت العبودية والملكية. حالة قريبة الشبه بالفردوس كما افترض ماركس وأشياعه. لكن السؤال الذي يؤرق الفكر الفلسفي الجاد هو: هل حقاً كانت مثل هذه المشـاعيات موجـودة أم هـي مفترضـة الوجـود؟ لا يسـتطيع أحـد أن ينكـر أو يؤكـد وجـود مثـل هـذه المجتمعـات..! ويبقـى القبـول أو النفـي بوجودهـا تمامـاً كـالفردوس التـوراتي القـائم علـى الإيمـان. ورأينــا الشخصــي المتواضــع لا يتفــق مــع هــذه الافتراضــات المجـردة ويعتبرهـا تلوثـاً مثاليـاً مـن فلسفة ماديـة، صـبت ماديتهـا فـي فـردوس أرضـي غارق في القدم، وهي أسوأ من فراديس السومريين والبـابليين والعبـرانيين لأنهـا تلفعـت بعبائـة العلـم وبهرجته.

ولـم تكتف الماركسية بتلك الأحكام الفلسفية والتاريخيــة المطلقــة بصــدد الماضــي فقـط، بـل صوبت بصرها نحو البعيد القادم من الزمن لتقع فـي مطـب أشـنع مـن الأول بافتراضـها حتميـة وضـرورة قـدوم المجتمـع الجديـد. هذه المرة لـيس مشـاعية بل شيوعية..! وهي بذلك أدخلت نفسها مـع متنبـأي قـدوم الخـلاص والمخلصـون. ربمـا كانـت نقـاط الضـعف تلـك هـي التـي قـادت إلـى اهتـزاز بعـض تلـك الجـدران الحمـراء، وتحطـم بعضها الآخر.

- باندورا هي حواء الإغريق. فتاة رائعة الجمال خلقها هيبايستوس من ماء وطين بأمر من زيوس.

النظرية الفرويدية:

يفسر فرويد ومدرسة التحليل النفسي أسطورة الجنة على أنها انعكاس للحالة التي عاشها الفرد في رحم أمه. إن وضع الإنسان الأول في الجنة وعيشه السـهل دونما مشقة أو جهد أو قلق، هو صورة لما كان عليه الطفل قبل الولادة ملتصقاً برحم أمه، يأتيه غذاؤه عن طريق الحبل السري، في حالة من الاستقرار والدعة والطمأنينة، حالة سوف يفتقد إليها في حياته التالية كلها وحتى مماته. وسوف يبقى في حالة حنين دائم لها. وقد تجلى حنينه هذا في كل ما أنتج لا شعوره من أسـاطير تتعلـق بفـردوس قـادم سيؤوب إليـه بعـد نهاية عناء هذه الحياة(7).

فـإذا كانـت الجنـة (التوراتيـة) أو السـومرية والبابليـة والكنعانيـة هـي مكـان زرع (فـالجنين فـي الرحم هو في مكان زرع من والديه)، أما وأن هذا المكـان ينطـوي علـى الأمـان والدعـة والسـلام، ويسوده الإشباع والإرضـاء والاكتفاء فإن (الجنين في الرحم ينعم بكل ذلك). يقع هذا المكان عند فم الأنهـار (الجنين يرقد بين كل الشرايين والأوردة المغذيـة لجسـمه). ونفسـر الأنهـار الأربعـة التـي تتشعب عن نهر واحد بأنه رمز (للحبل السري) الذي يتفرع إلى أقسام مسؤولة عن وظائف أربعة مختلفـة ومتباينـة (الطعـام، الشـراب، التـنفس، الإطـراح). والحـديث الـدائم عـن الميـاه والبحيـرات والأنهار تعبر عن (السائل الأمنوسي) الذي يحيط بـالجنين، لأنـه ينمـو ويتكـون ويعـيش فـي (وسـط مائي). بديهي أن عالم الفردوس المفقود هو حيز ومنطقـة اللاشـعور فـي الـنفس الإنسـانية الـذي لا يعترف بالموت والعجز والمرض، ويسير وفق مبدأ اللـذة والخلـود والبقـاء الأبـدي. أردنـا القـول: أن الحنين إلى الفردوس هو رغبة الشعور بالعودة إلى

اللاشعور وعالم الغيب والسحر هرباً من القهر والمسؤولية والألم، وهذه فرضية فيها نظر.

❑

■ الهوامش والمراجع

1-انظر: مغامرة العقل الأولى، فراس السواح، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط3، 1982، ص191.

2-م. س، ص192.

3-انظر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، إعداد: سهيل عثمان، عبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص167.

4-م. س، ص174.

5-سيغموند فرويد، أفكار لأزمنة الحرب والموت، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص90-93.

6-انظر: الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الاصحاحان 2 و 3 حتى آية 24.

7-مغامرة العقل، ص205.

❑❑❑

واحة الشعر

❑❑

صلاة قدسيّة

شعر: محمد وليد المصري

للمسجد الأقصى..،
سنونو القلبِ،
يفتتح النشيدَ،
تمرّ في الحاراتِ،
لم تخطئ طريق الدفء،
سبحان الذي.. سوّى البراق هويّةً..،
للبرتقال الغضِّ،
والمقتولِ،
سبحان الذي.. سوّى الترابَ،
دفاتر العشّاقِ،
وانبجس الحمام من المآذنِ،
في يديه سكينة المعراجِ،
طوّقها أذان الفجرِ،
سبّحةً..،
يباكرها الهديلْ...
لا سرّ لي..،
فالكشف ذوّبني هلالاً،
في محاريب انطلاق الشوقِ،

سافَر،
حيث أعشاش الهوى..
والروح في فلق الشهودِ،
تلوذُ بالقرآنِ،
والقدس الجليلْ..
هي سجدةٌ،
فيها شموخ الصخرِ،
يركض كي يطيرَ،
وفي يديه رسائل الأشجارِ،
تنبع من حنين النبعِ،
زمزمها: اليقينُ،
وصوتها:
-عدْ يا براقَ الكاشفينَ،
سنفتدي..
أرض الأحبّة بالدماءِ،
ونرتدي..
قمصان زيتون الأهلّةِ،
والحمامِ،

نطير قبل الصخرِ،
كي نلقي فتَيت المسكِ،
في نبع الأذانِ،
يشعّ في نسغ الهوى
وينام في وجْد النخيلْ..
وجّهت وجهيَ للذي..
سَكَب البلاد بعُمرةٍ،
رسمت على دحنونها:
حلماً،
تساقَى الوعدَ،
واحتفلَ المقامُ،
بما تباركَ حولهُ..
ودنتْ قطوف اللهِ،
باسم القدسِ،
والقدّوسِ،
كان الرزق في المحرابِ،
يقرأ في كتابات المطرْ..
ويطلُّ في نون الكتابةِ،
ما روى في العدلِ،
سيّدنا عُمرْ..
للمسجد الأقصى..،
أباريق الوضوء من الدماءِ،
لأننا العشّاقُ،
ليلى مثلما المحراب،
قامتها: قمرْ..

يمضي إليها القلبُ،
كي يروي عطاش الوصلِ،
يغزل لهفة المشتاق من كهنوتها الأبديِّ،
والآياتُ،
تنبع من أصابعها،
تهزّ النخلَ،
لا مأوى لهذي الروحِ،
غير بياضها النبويِّ،
ينسل من ضروع الغيمِ،
ما يحتاجه الدحنونُ،
والشعراءُ من زادٍ،
وميعادٍ،
صباح الخيرِ..،
–ما تخفين في الكفّينِ،
–بعض الماءِ،
–كلّ جرارنا للقدسِ،
والأقصى..،
–حبيبي أنتَ،
صُبَّ النهر في كأسٍ،
ليشرب من حليب الربِّ..،
موّالي..،
سألقي في المدى حجري،
لأبزغ من سماوات الحجرْ..
لا أبتغي..
غير الذي سرقوهُ،

من كَفَّيَ،

والمنفى...،

يفاوضني..،

لكي أنسى براق الراحلينَ،

وطيب نجدٍ،

قل هو الكفر المبّحلُ،

والمدّجنُ،

والمتلمدُ،

قل هي الآلام من باب العمودِ،

إلى شغاف القلبِ،

تخفي وِرْدها النبويَّ،

في صوت المؤذّنِ،

ثمَّ تنفخ روحها،

ليفيق من ملكوتها:

قمرٌ،

تَزمَّلَ بالدماءِ،

ونام في حضن القتيلْ..

مواجد

شعر: جلال قضيماتي

[1]

ورقات من هشيم الروح تذروها الرياح السافياتْ.

أرهقتها الريحُ

فانصاعت لأهواء الليالي الدامساتْ

هي بعض من رؤى الموتِ

وبعض من رؤى البعثِ

وبعض لم يزل يبحث عن أسرار هاتيك الحياةْ

فاكتبي في الشفق الدامي رؤاها

واقرئيها

قبل أن تذوي رباها

واسمعيها

من هديل الصمت تتلو

قصة الإيمان إذ بَعثرتِ الأرض رقاها

قبل أن تمحو مناها

خلجاتٌ خبأتها الروحُ

في مشكاة أعطاف الجهاتْ...

[2]

سنَةٌ.. أو رفّ أحلام تراءت في تباريح الشراعْ

شَاغلتْ أيقونة المعبد عن أجراس قدّاس الوداعْ

أيها النافخ في صلصال عمر الوردِ

حَيّ الآن للحلمِ

فإن الحلم إذعان لرؤيا

لا تدانيها يدٌ

أو تبتغي منها متاعْ

سَكَرات الروح إن تبقى على الكأس بقايا

لثمتْها قبل مرآها شفاهٌ

لا تزال الآن ظمأى

لتراتيل انتظارٍ

يتقّرى من دنان الخمر كوباً

يترع القلبَ

انتعاشاً

وارتعاشاً

وانصياعْ

[3]

إنهـا ذاكـرة التـربِ ومـن آياتهـا الحلـم المقدَّسْ

مـا درت أن ارتقـاء الـذات قـد يرهقـه النّـزع المدنَّسْ

لحظـة بـين انطفـاء الآنِ أو إشـراقةِ الوجـد المغلَّسْ

كاندثار الحين تذوي نطفة النورِ

وتبقى لمحة اللقيا

إذا ما الليل عسعسْ

أيها المنثال من غرب انطفاء النارِ

أيـن المبتغـى إن غادرتـك الـدرب صَـوبَ النارِ

والخنّاس وسوسْ؟

لا تقل للنارِ:

يا نيران كوني

في المدى كوم رمادٍ

ربما يسكنه القلب.. فيغفو

تحت برديهِ

ويُبرَمَسْ

[4]

قالـت الخمـرة للكرمـة: هـل منـك انتمـائي؟

قالـت الكرمـة للخمـرة: هـل فيـك رُوائـي؟

أم تـرى كنـا ومـا كـان لنـا غيـر الرجـاء؟

إن أكـن أنـتِ وإن كنـتُ أنـا سـرَّ العطـاء

فكلانـا الأصـل والفـرع ومـيلاد النقـاء

والـذي يوغـل فـي اللحظـة من بعد انطفاء

يـدرك الأولَ والآخـرَ فـي نهـر الضـياء

إنمـا الزائـل والبـاقي علـى نقْـع السـناء

لمحـة كانـت ومـا زالـت بإسـراء الـذماء

بعـدما زالـت ومـا كانـت بمعـراج الظمـاء

قالـت الحضـرة: مـا هاتـان مـن سـر البقـاء

إنمـا الأرواح إذ تسـري علـى رجـع النـداء

[5]

صَمَتَ النايُ ولم يصدحْ بألحان التمني

وهمـي الطّلـعُ.. ومـا كـان ربيـعٌ والمـدى أشتات لحنِ

وذؤابات المسا المسكون بالعتم مرايا

كسَّرتها الشمس حين ارتاع مزمار التغني

أيها الآخذ من صوتي الصدى

هل غالك اللحنُ...

ترى...

أم شاقكَ الحلم الذي فَتَّح أوراد التجنّي؟

ما على القلب إذا ما أرهف الصمتَ

وناجى

في صباح الوجد آيات التثني

سُورةٌ.. وانكفأ الحلم لديها

فتلا المحرابُ

ألحاني

وأصدائـي

علـى ناقوس فنـي

[6]

سيِّدَ الحرف.. وهل في الحرف إلا ما تمنّاه المريدْ

فُصِّلَتْ آياته النشوى

ولما أُزْلِفَتْ ساعاته الحيرى علـى نزف الوريدْ

عُطِّلَتْ حاناته السكرى

وكم أنَّتْ بأقداح الندامى

بعد ما زلزلها الوقتُ

فناءتْ

بوعود.. ووعيدْ

أيها السمَّارُ..

ها قد نسي المصباح في الحاناتِ

أذكارَ النشيدْ

فانتهى الإيقاع في الزقِّ حَباباً

مالها في الكأس إلا زبدٌ

يطفو على صمت الجليدْ

قُدِّسَ الحرفُ

فقل لـي:

أيَّ حـــرف -بعـــد هـــذا الحرف- يا ساقي تريدْ؟

[7]

غرّبي يا ذات قلبي في أقانيم انتظاري

طاف بي طائر أشواقي ولم أدرك مداري

أنا بين الصحو والسكر أوارٌ

يطفئ النار بنارِ

إن أكن كنتَ، فما التكوين إلا

أن يكون الوصل في شط السعارِ

فهو في قافلة العمر حداءٌ

نحن في بيدائه خصبُ المسارِ

واصلٌ لابدّ إن آنستُ في الوجد انحساري

وصلاة الروح إن تحيا بكثبان انهياري

فهي بين الورِدِ والورِدِ انتباهٌ

يصل النجوى بأهداب اعتذاري

منكَ.. أو مني.. ومن سعي كلانا

يستريح الظن في بَرْدِ الأوارِ

فلظى الوهج إذا كان وصالاً

فندى الإصباحِ أوهاجُ الجمارِ

[8]

ليلتـي أنتِ..

وأنت الآن ليلي وصباحي

عمّديني بنبيذ اللحظِ

وارميني على نهد الأقاحِ

واتركينـي

بين سكر وانتباهٍ

أنهل اللذاتِ من خمر الملاحِ

عذْتُ بالنسرين والوَردِ.. ولكنْ

لم يكن لي غير عينيك نطاسيٌّ

يداوي بالشذا قلبي
ويأسو
ماتولّى من جراحي
فإذا دانيتِ ما بيني... وبيني
وهتكتِ الستر عن أسرار بيني
دون أن يدري شعوري
بالذي أترعتِ في عطفيه
من رَوْحٍ وراحِ
(إنما الأعمال بالنيات) حسبي
أن ترى الأحلامَ في عينيكِ
يأسي وارتياحي

[9]

يا حبال النور.. هل أشرعتِ قنديل الأماني
حين أسريتِ مع الإشراق في بحر الثواني؟
حاضراً إن كنتُ في طمي الزمانِ
غائباً إن صرتُ في ربع المكانِ
فحضوري وغيابي
ليس إلا حين يفنى الطينُ في كُنْهِ الكيانِ
ونرى في سرِّنا المكنونِ آثارَ خطانا
حين يغوينا الصدا
أن ننتزعَ الأقداحَ
حاناً إثر حانِ
ونرى في الكأس غلماناً.. وحوراً
مالها من خمرنا المسجور إلا جَنتانِ
جنة تسكرنا بالكرْم، والأخرى ترينا
سقراً في السكر
دربَ البيلسانِ

[10]

تعبتْ روحي وفي لاهوتها القلب تغنّى
مثلَ دوريٍّ على السدرة إذ رفّ وأنّ
سِرُّ هذا السرِّ في الناسوتِ إن أرهفَ لحنا
أن في (سبحان من سوّاك)يا مشتاق. كونا
وتعالى الوصلُ إن كان إلى الأشواق مغنى
وتباركتَ إذا ألفيتَ في (الطاسين) سكنى
غُلِبَتْ روحي بأقصى الحب حين القلب حنّ
وهي بعد الغَلْبِ قد تَغْلِبُ تغريباً... وبينا
أيها الساكن من روحي مقامَ الروح... إنا
كلْمة (كالنون) لما أشرقتْ في الذكر حسنا
وكلانا واحد في الحب إن آثرتَ مثنى
وحجاب البعد إن يهمي فإن البوح أغنى

□□□

أطياف صوتها

شعر: محمد وحيد علي

... ومَنْ أنتِ
كي تَهبطَ الشمْسُ
في راحتيكِ؟!...
ومَنْ أنتِ
كي تسْتريحَ الطيورُ
على ضفَّتيكِ؟!..
كأنكِ نهْرُ اشتياقٍ
مشى خضْرةً
في الفيافي.
كأنَّ دماكِ اخضرارُ الرّمالِ
وبوحُ القصائدِ
نشْوانة
في يديكِ!...
***
دعي شرفةَ الليلِ مفتوحةً
للعبيرِ
لعلَّ جراحَ الغزالِ
تمرُّ نسيماً وصبْحاً
لعلَّ يقومُ مَنَ الليلِ
قلْبُ الضريرِ...
دعي قمراً شارداً
في نخيلكْ...
ولا تُوقظي،
بينَ روحي وروحي
جراحَ خيولكْ...
أنا ضوءُكِ الحُرُّ
هذا دمي كالفراتِ
وصوتي حمامٌ،
يحطُّ على أيكةٍ
في هديلكْ...
فنامي على زغبِ القلبِ
مثلَ الحمامةِ
نامي...
لأحضنَ في الحلْم
أطيارَ ليلَكْ!....
***

وَمَنْ أنتَ
كي تجعلَ القلبَ
صفْصافةً من رحيلٍ مريْرٍ؟!...
وَمَنْ أنتَ،
كي تُفْتحَ الضوءَ في زهْرةٍ
وغمامٍ
وتمضيْ إلى القاعِ
تسْألُ عن قمّةٍ
أو غديْرٍ؟!...
وكمْ شرّدتْكَ خيولُ النعاسِ
إلى سرّها في البراريْ؟!...
وكمْ قبرّاتٍ،
تتبَّعْتَ روحَكَ فيها
لكي تُقْتفيْ صوتَها وَلَهاً
أو تطيْرَ؟!...
كأنّكَ تيهٌ جميلٌ
يُشاغبُ أطيارَه في الفلاةِ،
وقلْبكَ غصنٌ مطيْرٌ!!...
كأنّكَ جرحُ السماءِ،
تئنّ على أُختها الأرضِ
أنْ أقْبلي منْ حنينٍ
وغنّي على قبْرِ عتْمي الغزيْرِ...
كأنّكَ نورٌ دنا،
وارْتمى في أزاهيرها
صاخباً كالصّهيلْ!...
فَمَنْ أنتَ،
كي تجعلَ العُمْرَ توّارةً
في يديها
وأنتَ تسوقُ بأشواقِها
الزاهياتِ
قطيعَ النخيلْ؟!!...
وَمَنْ أنتَ،
حينَ تموتُ وتحيا،
بهذا الحنينِ
وتسكنُ برجَ العويلْ؟!...
دعي شرفةَ النّارِ
مفتوحةً
ها يقومُ من الموتِ ثانيةً
ويُغنّي على ورْدِكَ العذْبِ
هذا القَتيلْ!!!...
***

□□□

قراءة في كف الوطن

شعر:د.قاسم عزّاوي

1 . ((فاتحة))

لم يكن في يدي صولجانْ.
لم يكن في فمي صافرة.
لم أكن قد شددتُ
وثاق الزمانْ.
عندما هربتْ
من دمي القاطرةُ.....

* * *

2 . ((مأساةُ العبق الأخضر))

عبقٌ أخضرٌ هائمٌ
في الصباحْ
عانق الأغنياتِ التي
شَرَدت من شفاه الدجى
ليلة البارحة.
حطَّ في باحة الدارِ
مدّ بساطاً من الوجدِ
تحت جفون العريشةِ،
ثم تمطَّى
وأرخى جوانحه
واستراحْ.
حين جاء الضُحى
داهمته الدبابيرُ،
أدْمَتْهُ حتى استحالَ
إلى حفنة من ترابْ...
حفنة نسيت عبق الإخضرارِ
وما عادَ في دمها رائحة.

* * *

3 . ((الرقص بين ضلوع القصب))

عبث كل هذا الذي يملأ الأمكنهْ.
عبث كل هذا الذي يوقد الأزمنهْ.
باهت شعرك المستعارُ
وربطة عنقك مشدودةٌ
فوق خصركَ.
حين تراقص ظلّكَ

في حانة عند شطّ الفراتْ.
جُنّ وهج قصائدكَ
اللاهثات على حلبة الرقصِ
تاهت قوافيكَ
بين ضلوع القصبْ.
سرتَ في حلبة الليلِ
منتعلاً حزنكَ الليلكيَّ
وصوت الفرات يحشرجُ
في مسمعيكِ يقولُ:
استفقْ
فالعجاج استوى سيداً
فوق كلِّ الضفافْ
لم يكن في يديك شموسٌ
تلوذ بها عن عيون الشبابيطِ
وهي تلاحق خطوكَ
إذ جئت تحمل فوق سنامكَ
كلّ هوان الخليجِ،
وذلِّ المحيطِ،
وقد زاغ من محجريكِ الزمنْ..
***

4 . ((مجزرةَ الغَرَبْ))

جرسٌ رنَّ في هدأة الحلمِ
والليل أغفى كنهر رضيعْ
هزني صوته فاستفاقت عظامي
رأت نجمةً
أشعلت ضوءها في دمي
فأنارت تلالاً من الشوكِ
غطت تضاريس مقبرةٍ
في جوار سريري....
حاصرتني جماجمُ
ألقت على جسدي ظلّها
ثم راحت تؤرجح أكفانها
فوق رأسي
وتنشد أرجوزةً
عمرها منذ بدء الخليقةْ...
جرسٌ رنَّ في مسمعي
فاستفقت فإذْ بالفراتِ
وحيداً بلا زبدٍ
أو ضفافْ.
وقد رقدت عندَ خُفَّيهِ
أشلاء آخر مجزرةَ للغَرَبْ..
***

❑❑❑

من أوراق عازف الناي

شعر: طالب همّاش

(1)

حين مرَّ الغريبُ على شجرِ الدارِ
هرّتْ دموعُ السفرجلِ
في راحة امرأة من أناهيدَ
وانصرفتْ طفلةٌ
لتمشّط في أوّلِ الليل شَعْرَ المغيبْ..
حين مرَّ الغريب
تباكتْ صغارُ الحساسينِ في الوردِ
وانكفأتْ زهرةٌ
لتكفكفَ دمعَ الحليبْ!!
وتراجعَ صوتُ العصافير
عن لثغةِ الحبّ
وارتفعتْ بُحّة للنحيبْ
ألنحيبُ الذي بين غصن السفرجلِ
والريحِ في عمر أيلول،
لا نجمةٌ تتأوّهُ في ظاهرِ البيتِ
لا غيمة تستجمُّ بريشِ الحمامِ الحبيبْ!!
حينَ مرَّ الغريبُ
بكى حائطُ الدارِ،
ناحتْ حجارته الموحشات
وقامت إلى العطرِ ليمونةٌ
لتهيءَ من ورق الليل متكأً
لينامَ على صدرها كالكتابْ..
ألغريبُ الذي جاء من قرية
في الغيابْ..
راحَ ينشدُ في آخرِ الليلِ
لحناً حزيناً كعادتهِ
ثم غابْ

(2)

بكى عازفُ الناي
لما رآني!
بكاني!
وتوّحَ في وحشةِ الليل،
لحناً قديماً عن الحبّ والناسِ،
والعاشقين الذين قضوا
نحبهم في الأغاني!

رأيتُ إليه كأنّ غريباً
يعتّقُ بالحزنِ خمرَ القناني
وقال ألم ينتهِ،
بعدُ هذا الرحيل؟!
فقلتُ: غمامـيَ ينأى بعيداً
وأسمعُ في البعدِ يبكي كماني
وقال: تغيّرتَ
إن البنفسج يذوي على راحتيكَ
ويعمى!
فقلتُ: وهل أنت مثلـيَ تحيا على الناي
لا خبزَ، لا خمرَ
غير نواح الأغاني؟
فغمّ قليلاً على حزنهِ،
وبكى نفسه.. وبكاني!!

(3)

وراء جدار المساء
وروحيَ تغرقُ في همّها
كانَ يعزفُ بالناي
طفلٌ سوايْ
وكان يحدّقُ في الصمت قلبٌ عجوزٌ
تشعّثُ لحيتهُ الريحُ،
والمطرُ المرُّ يحفرُ أحزانهُ
في صخور الفراقِ
فتتبعهُ دمعتايْ!
وكان كئيباً فباكيتُهُ،
والتفتُّ بروحي إلى حيث تغربُ
شمسٌ من الخوخ،
في حقلة من بكايْ..
رأيتُ طيورَ الحكاية مكسورة الجنحِ
في حانةِ الغائبينَ
تحدّقُ في وحشتي وأسايْ!
سمعتُ كلاماً كثيراً عن الحبِّ
واللوزِ حين تنام العروس
فيسقطُ منتحراً من أناملها ويموتُ
وخلتُ بأني أحرسُ حزنَ البيوتْ
فألفيتُ نفسي وحيداً
وراء جدار المساءِ
ويعزفُ بالناي طفلٌ سوايْ!!

(4)

على شارع الصمتِ
كنتُ انتظرتُ خطاكِ،
وما كانَ من ضجرٍ أن ذهبتْ
كأنّ خطاكِ إذا هبطَ الصمتُ
موتٌ يتابعُ ميتْ
على شارع الصمتِ كنتُ انتظرتُ
وكان سواي ينادي
على اللا أحدْ
ويبكى على شاطئ النايِ
غيمٌ بددْ..
وحورُ الخريف ينادمُ خلف المواعيدِ

أطلالَ بيتْ
ورجعُ الحفيفِ يردّدُ ما بين
أوراقهِ الصفرِ ليتاً وليتْ
كأني انتظرتُ ومرَّ المغنيّ
ولم أنتبهْ
كانَ ما كان من وحشتيْ..
كانَ صوتُ المواويل
يزرعُ حزني بشوكٍ قديمٍ
ونملٌ كفيفٌ يدبُّ على راحةِ
الكفِّ،
وهو يقولُ: لماذا أتيتَ
لماذا أتيتْ؟

(5)

على شاطئ البحر عند الغروبِ
تنامُ الحكاياتُ متعبةً
ويصيرُ على الموجِ أن يتأمّلَ
مرآتهُ ويذوبْ
يصيرُ على الغيمِ أن يترحَّلَ
مثل التماثيل بيضاءَ.. بيضاءَ
نحو كنيسةِ حقلِ النصوبْ..
يصيرُ على الطفلةِ القرويّةِ
أن تتنهدَ وهي تسرّحُ سبعَ ضفائرَ
مثلَ الحمائم فوق سماءِ الجنوبْ
يصيرُ على الناي أن يتكفّنَ بالآهِ
ثم يتوبْ
يصيرُ على الشمسِ أن تستضيءَ
بأوجاعها الحمرِ والأرجوانِ العقيقِ
لتفتحَ محرابها للغروبْ

-6-

أخي عازفُ الناي لا..
لا تعذّبْ نشيدي بحزنكَ
أرجوك لا تحتجب خلف صمتكَ
حتى يمرَّ المساءْ!
فبيْ من فراقكَ وجدٌ كثيرٌ
وما أضيقَ الأرض بعد رحيلكَ
ما أكثر البؤساءْ!
فإني إذا غابَ خلٌّ
أنادمُ جبّانةً من بكاءْ!
وإني إذا مرّ ليلٌ
أفيقُ على دكنةِ الحزنِ،
وهي تلبدُ وجهَ السماءْ
أعنّي على الليلِ- هذا النبيّ الجليل-
على وحشةِ الروحِ يا صاحبيْ،
وأعنّي على عزلتي
يا صديق المساءْ!

7

كسربِ الحمائم شقشقَ صبحٌ جديدٌ
فأشرق وردٌ، وأصبحَ قمحُ
فملتُ إلى النهرِ غسّلتُ وجهي
وقلتُ صباحَ الرياحينِ يا حبُّ
ما أجملَ العمر لو كلَّ أوقاته

الآن صبحُ
تؤذّنُ فيروزُ فوق مآذنِ صفصافه
والحساسينُ من صوتها العذب تصحو
وما أجملَ العشق لو أنه مثلما
عاشقين: يخطّ على الثلج "إني أحبّكِ"
وهي بأنملها الغضّ تمحو!
وما أجملَ الحبّ لو أنه
مثلُ ريحٍ تهدهدُ روحين
عند مهبّ الحفيفِ الأحنِّ
فيولد طفلٌ كنرجسةٍ
لا يخالجُ طلعتهُ البكرَ قبحُ!
وما أبشعَ العمر من دون نايٍ"..
ضياعٌ وريحُ!

8

أنا وجدائلُ شَعْركِ
كنا نحوك ثياب الخريف
وكنا حبيبين عند الغروبِ
نعمّرُ كوخاً من الريحِ
أبوابهُ من لهاث،
وشباكهُ من حفيف
وكنا نساهرُ مريَم بعد المساء
ونبكي على قمر الأمسيات الكفيفْ
ولكن كبرنا مع الريح حيناً
وحيناً مع الآهِ وا أسفاهُ،
حبيبين من بُحّةٍ وحفيفْ!!

9

للعاشقِ أغنيةٌ تنساها امرأةُ الصيفِ
فتذهبُ في النسيان
للعاشق أن يمحو الثلج بإصبعه البيضاءِ،
ويغزل من حزن ضفائرها السوداء
شرائطَ للأحزانْ
للعاشقِ سبعُ رسائل بيضاءَ،
محاها الدمعُ
وذكرى عاشقةٍ فارقها عند النبعةِ
تغزلُ ثوبَ أنوثتها الباكي
لتصير عروسة حقلِ الرمانْ..!!
والعاشق يقطفُ أول حبّاتِ الخوخِ
قبيلَ هبوب الريحِ
وينسى في شَعْرِ حبيبتهِ الناعم
أوراق الريحانْ
للعاشق أن يتأمّلَ بعد غروبِ الشمس
دموعَ حبيبتهِ،
ويقّبلَ عينيها بالروحِ،
ويرفعها فوق حمام الدهشةِ:
ما أعذبَ هذا الحزنَ الهاشلَ
من عينيكِ الباكيتين
إلى أشجارِ صبايْ!
العاشق
أن يصبحَ
عازفَ نايْ...

❑❑❑

فضاءات لمديح أنثاي

شعر: سامر فهد رضوان

لي غرفةٌ أنثى
أحبُّ شقوقها،
وعلى غبارِ طلائها علَّقتُ عمري.
وجمعتُ من دُفلى صبايَ قصائدي،
ونثرتها حبقاً لتضحكَ والمطرْ.
في بهوها
كان الصباحُ بجانبي متمدداً
يصغي إلى حلمي بليلٍ فائتٍ
أغرته غرفتي الصغيرةُ
بالهبوطِ من الجدارِ إلى القصيدةِ،
والحبيبةِ، والقُرى
والعيدِ، والسيَّابِ،
والمعراجِ نحوَ فطورِ أمِّي،
ثرثراتِ الجارةِ الحُبلى ببطنٍ عاشرٍ،
وهديلِ زرعٍ أدمنَ الفلاحَ، ... أصحو
أخرجُ الليلَ الجليلَ بغسلِ وجهي،
والحريقُ المرُّ في عينيَّ
أقوى من صدى صوتِ الرمادِ.
يطقطقُ الرأسَ المعمَّرَ تحتَ نارِ القمحِ.

ماذا لو أسمّي غرفتي
غرناطةَ الصحوِ اللذيذِ،
وأستجمُّ ببحرها
زمناً تحدده الخريطةُ.
مرَّةً:
وأنا أعبِّئُ في قواريرِ التذكُّرِ رفقتي،
قررتُ أن ألِدَ القصيدةَ مارداً.
فخرجتُ أبخرةً من المصباحِ.
كان الجسمُ كونيَّاً
يلمُّ الليلُ عورته
ويهديه التحوُّلَ:
شامخاً
متكوراً
أفعى تبدِّلُ سمَّها... ترياقَ نصرٍ
أو ظلامٍ غربلَ الذراتِ فيهِ فأجّجتْ
نوراً يسيرُ بلحيةِ الوطنِ...
وهناك تحت اللحيةِ الشمطاءِ
سُمِّدتِ الأساطيرُ القديمةُ عسكراً

نسجوا ربيعَ العمرِ أسلحةً
تمنطقتِ الخصورُ بها
وقلْ:
ليكونَ قمحُ الأمنِ
مرشوشاً كما الطرقاتِ والزمنِ.
في كلِّ زاويةٍ من الأنثى
رسومُ العيدِ تبكي.
تُسقطُ القطراتِ في ثغري
لينتعشَ القطيعُ،
وينتهي من سورةِ التسبيحِ
للعشبِ المقدَّسِ في عظامي
كم شربتُكِ غرفتي
والصيفُ يمطرُ كستناءاتِ العرقْ،
نتبادلُ القبلاتِ،
أحلمُ أنَّ أرضكِ زوجتي،
وعلى رصيفِ زمانكِ
انتَدَبَ الإلهُ الأنبياءَ،
وصاغهمْ مطراً،
تشقَّقَ قبل أن يصلَ الحصادُ،
وقبلَ أنْ تتسرب الأخبارُ
حولَ فضائحِ التيجانِ،
أجمعُ من مناشيرِ البنفسجِ مبدأً فيها،
وأحفظه كتذكرةِ السفرْ
وصريرُ بابِ الغرفةِ المثلى
خجولٌ في الليالي
حين يخرجُ رفقتي
متلصصينَ على هدوءِ الحيِّ
والقططِ الشريدةِ والخطرْ...
وكلابُ عتمِ الليلِ ينهونَ الخطابَ ببصمةٍ
وأنا أسلِّم غرفتي
وقتَ الحراسةِ كي أنامْ.
يا غرفةً سفحتْ صباها
كيف عادَ الغائبونَ عن الجرائدِ
كيف كنتِ
وكيف صرتِ
وهل وُطِئتِ كما وطئنا؟!
هل تكاثرتِ الطحالبُ في جداركِ
أم بقيتِ كما البتولِ الحلوةِ
احترقتْ شفاهُ العطرِ حولَ النهدِ
والردفينِ
والحبقِ النميرِ بجسمها؟
أم أنهم قطفوا أجنَّتَكِ البريئةَ
ثم ساقوها لمنفانا
وباعوا جلدَكِ الخزفيَّ للطبالِ
وانهالَ السوادُ...!!
هي كذبةٌ أنَّ الصغارَ تروضوا
وتعلّبتْ آراؤهمْ في غرفةِ الإخصاءِ
وانطفأتْ فوانيسُ الخروجِ من المقاهي
طافحينَ بأمنياتْ...
هي كذبةٌ تُلَيتْ

ونحن نخطُّ ظلمتنا
تصـــاريحَ الخـــروجِ مـــن القمـــاقمِ للسنا،
وهنا تُركنا
ممسكينَ بقيئنا
نعدو وتجري خلفنا قطعُ الظلالِ،
تَهرَّأتْ قسماتُها
وبنى الذبابُ الأزرقُ البركانَ فيها
ثم عدنا للمواقفِ
ننظرُ العرباتِ تأخذنا لمربانا
لغرفتي البعيدةِ
للبيادرِ
يشرقُ العمرُ المدمَّى من سنابلها
وأذكـــر أننـــي ضـــيَّعْتُ كـــرَّاسَ الطفولةِ تحتَ تربتها
وفوقَ سمادها نبتتْ ثمارُ قصائدي.
يا غرفتي
هيّا أَعدّي ثديكِ
امْتشقي لساني
كي يلاعب حلْمةَ الإصغاءِ للمنفى،
وكي أضعَ الوسادةَ في جبيني
ثمَّ أحلُم.......
فجأةً
ظهرتْ كوابيسُ العماراتِ الجديدةِ
أين أنتِ؟
وكيف ذبتِ كسكَّرٍ في ثغرِ طفلٍ؟
أنتَ تسقطُ يا معذَّبُ
والمدينةُ تبدأُ التشييعَ
والمطرَ الخفيفْ.!!

❑❑❑

ثلاث قصائد

شعر: محمد ضمرة

للحبر ظلال

أيضاً

أليف لعمرٍ
تمادى بجرحك
حتّى انثلمت
فكنت نزيفا.
وألجم فيك لسان التمنّي،
وحبرك ظلّ يضيءُ السّطورَ.
ويزرع فيها هواك اللطيفا.
يبوح بسرّك بين الحروف
فيشرق فيك البهاءُ شفيفا.
وما أزعجتك شراك الرّفاقِ
وقد ناكفوكَ،
بجمر العيون،
وسحُّوا عليك من الحقد سمّاً،
بدا حرّه يستفزّ الحروفا.
وأنت تطارحهم
بسمةً من رضاك،
وهم يطرحونك
تحت الظلامِ،
وقلبك ترسٌ
يصدُّ سيوفا..!!
وتدنو من الشمس
تُبدي إليها شعوراً أنيساً،
فتدنو من النفس،
تهدي إليها الحرير قطوفا..
فعش في اتّساع الفضاءات
نسراً علياً
يطارد زرقة سقف السماء،
وكن حضرة العشق،
بين الحضور.
كما كنت تمشي
ملاكاً خفيف....

ظلال الصفات

أناديك سراً وبالصمت
يا اسْماً تعالى،
ومعنىً صريحا
فأدرك أن الوجود تهيأ لي،
مصغياً لابتهاج الكلام،
وتسألني الكائناتُ،
بما تشتهيه،
وما أبتغيه،
كأنِّي شحنت المدى بالنّشيج،
سرى في خلايا الحياة نداءً،
تكسَّر فوق صداه الصدى،
فلمّته ريحٌ،
ليصبح ريحا.
وأعرف أنّي عرفتك لفظاً
تجلّى صفاتٍ
أراها تؤثث بهو المكانِ،
وترصد عمق المسافة،
بين الزّمان،
وبين الزّمان،
فنادبت حيناً،
وحيناً تلجلج فيَّ السؤالُ،
ولكنّ قلبي ظل لحوحا.
عَرَفْتك منذ احتجبت
وراء العيون
وألقت سماؤكَ
ظلاً على الماء
فانتشر النبض في كلّ حيٍّ
وحتى تكلم فيّ الخليط،
وسوَّى لساني،
فصرت فصيحا......!!
وحدّثني الماء
عن مائه،
كيف أورثَنا ما لديه،
وكيف التقينا على ضفتيه؟
وما بنينا الأرض،
تنبت فينا،
كما أنبتتنا،
وألقت علينا رضاها الفسيحا.
فناديت بالسرّ،
سرّ امتلائي،
وكدت بشوقي
أناديك جهراً
ولكن أبى خافقي
أن يبوحا..!!
فإني ببعدي كنت طريداً
وبالقرب منكَ
أصير ذبيحا..!!

رغوة الموج

على بحة النّاي،

أفرغتُ صوتي،
فسالَ دمي
يغسل الجرحَ حتى يقولا.
فدعْ نغمةً
شكّلتها الليالي
وأرخت عليها
سوالاً ثقيلا...
ونافذتي شوقها للفضاءِ،
تغربل بالنّور
شكل الظلالِ،
فما كلّ ظلٍّ تراه أصيلا..
تمرّ عليها وعود الخزامى،
فتبعث فيها هواها الحميما،
ويمتدّ شوقك للأمنيات
لئلا تطالك ريح الفراغ
فتبدو كأنك تمضي قتيلا..
ولكن أرحْ ناي قهركَ،
مما تشظّاه قسراً،
ليبكي مداه القصيرُ
بباحات صدركَ،
لا يشتهي غيرَ سمعٍ،
يجلّي الفضاءاتِ
في حضرة الصفوِ،
حتى تظل هديلا...
ولو ناوشتك الرغائب وقتاً
ومدّت إليك الأفاعي...
ذيولا!!
فما غير صوتك دقّ الجهات
وهزَّ الكلام
فأمطر ورداً تهامى،
أضاء الصدورَ
وأزهى الحقولا...
فأنت الذي مسَّد البحر،
حين تظلّم،
من رغوة الموج،
تربك فيه نداء اللذائذ،
للحالمين بأفق تسامى
يعانق غيماً يلفّ الأصيلا...
وأنت الذي،
هدهد الأرض،
كيْ تستريح
من الرّاعفين على متنها
حنظلاً أو رماداً ثقيلا!!
فماذا يضير ضجيج الحروفِ؟
إذا فرقعتها شفاه الطّحالبْ.
وماذا يضيرك وهج السرابِ؟
وصوتك لو شاء ماءً
لأجرى سيولا!!

- الأردن

❑❑❑

حريق يلعب بالأبعاد

نص: عبد النور الهنداوي

حتى الهواء
صار ضد القلب.
بينما السكاكين التي هرمت
عبرت في وجهي،
وتعرّت أمام غلبة من الزغاريد،
لأزرع في الليل
صوتاً فيه نكهة الأطباق الطائرة..!!

* *

تسابقت مع الضفاف
لأتحطّم.
ثم نمت أمام الفلسفة
لأجرّدها
من كواكب عزلت نفسها
عن تفاح الطغاة..

* *

في ألبستي
يوجد المكان،
والصمت،
صارت ضدّ الاتجاهات.
وضد التضاريس التي تخثّرت في الفم.

* *

الموت
يهطل من أصابعي
ومن الآن (فصاعدا)
سأحطّم الألوان
لأعترف
بأبعادي الضائعة..!!

* *

لم يبق مني
سوى الهاوية
ونافذة وحيدة
لأقايض اللغة
بخطأ يلعب مع فاجعة.

* *

أمام حائط المبكى
تحولت إلى ذوبان غامض.
واستلبت من يد القتيل
حجراً بعثرتْه الذرائع.!!
*   *
أنا حارس الغبار.
وحارس القبور المفخخة.
أنا شعلة الأولمب.
والمجهول الذي غير مجراه
أنا حاجز بين التاريخ
وبين الأقدام البليدة..
أنا الذي خلطت الغمام بالضحك،
والقبضات
بصرخة مخبأة.
أنا الذي كتبت عن كل شيء
لكي لا تموت الحرب.
أنا الذي فصّلت للغابة سروالاً معبأ بالعشب.
وحملت في بطني الخطيئة
لأقرق (ما بين) الظل والأزل
أنا أكثر شاعر حافظ على سلامة الهواء
(لأنني) ضاجعت جثة تركتني مبهماً.
لأفتح في وجهي
نافذة تريد أن تنام.
أنا أسطورة سقطت في هاوية
وطارئة.. من دون تردّد
أنا وقت للاختلاف مع الريح.
ورصاصة تخاذلت في زمن سحيق
أنا الذي (يحرس) جسد الأرض
والوردة التي زركشت جسدها بالحليب
لقد أسرعت من أجل البقاء
ترى...
من أضاء الموتى.؟
أنا الآن
وقت أشربه
ويشربني
ويهمس في أذني
لمن تقرع الأجراس.
أيها الملاك
من يصنع الجحيم.؟
لقد كتبت رسائل مفتوحة للقائد
وصنعت ظمأ
لجندي تسلّح بجثتهِ
ودعاء الحبيبة
أنا الذي أشعلت الجماجم بالأسئلة.
ورجمت خطاياي
لأجتاز الحياة بساق واحدة
أنا الذي عقدت القران بين الجهات،
لأصنع من الخراب
حدائق معلقة للقتلى

أنا الذي انتميت إلى دمي
وهبطت في أعماق الكلمات..؟
لتجول في سراديب اللغة اليابسة
سأقذف فمي
في وسط المتاهة
للقراءة بصوت عال...

* *

الأموات
عادوا إلى قبورهم
بعد أن كتبوا عناوينهم الجديدة
على جدار من الزئبق
وما تبقّى على الطاولة
ليس دمي.
ما تبقّى
لهاث الوقت
ورائحة القمر.

* *

لحطام الأسئلة
لعاب الجنون
أو غيمة غزت الضحايا
ما تبقّى
جسد يرفل بالهزائم
وروح تنتظر
(شمس المعارف الكبرى)
صقلت أصابعي
لأستقبل القذائف المطمئنة
ثم جلست القرفصاء
أمام قارعة من عظام الطغاة

* *

صرت نافراً كصلاة أمي
ووقفت أمام جثتي
كعربة
بمنتهى الوضوح..!!

* *

حملت (قنديلاً) جاء من مجزرة
وتركت لساني
صرخة تلعق لذّة السؤال.

* *

جثث
تمتلك أفواهاً مفتوحة دائماً
وأخطأت بالسقوط..!!

* *

بالأمس
تعرفّت على شجرة تشبه الموجة
فسيجت ملامحي
بقمر له ضفة واحدة.

* *

لولا صديقي التاريخ
لما وضعت وجهي؛ فوق انفجار

* *

المعركة التي توقفت
كسّرت أبعادها
ليراها المكان
وحين عرّفت على نفسها أمام الضحايا
ضربت مسافتها
بماء الذهب
وأضاءت البراري
لكي لا تكون معروفة من أحد.

* *

ما إن اقتربت من الأمام
(حتى) بدأ الخوف
يبعثر الصفقات.
وعندما غمرت الذي أغرفه بالثلج
آويت (نوارة)
بهاوية
لها أكثر من عمق....

* *

لقد قطّعت وجهي
ورميته في الجحيم
وللضرورة
غسّلت جسدي
بأفواه مجاورة للعبقرية
أيها الطريق
توقف قليلاً ليجتازك التراب
وحدّق بالنحيب الذي لا يتكرر

....
....
لا تصدّق الموجة التي اتحدت مع الأفق.
ولا تتأخر عن الاختفاء.
فالحائط الذي فاض بالمعجزة
اسمه التاريخ.
والذي صرخت بوجهه من أجل البقاء..؟
صادق الجاذبية
ونام بعمق
مع أسلحة
مصنوعة من القماش..

* *

لقد احتلّ الفراغ
لأحوّل الجثث
إلى أقنعة
وأما (بقايا) أجسادنا
فتعثرت بالضوء
واختارت التوابيت
فقط
حفاظاً على المعارك التي من ذهب.

* *

الأشياء المجرّدة
لطّخت نفسها بالدم
من منكم سيغطي الجحيم.؟!
من منكم صار فسيفساء الكارثة.؟!

من منكم دلق الحليب على المستنقعات
وارتفع قليلاً
من أجل الموت الذي غرق بالكآبة
من منكم وقف على حافة القدر
ليشبه الولادة.؟!
من منكم خرج من اللحظة
ليدخل في زجاج الفرح.؟!
من منكم القتيل
(وجاء) مكلّلاً بالنصر...؟!!
وانتقم من لحم تدحرج من قمة
فالمكان الذي ظلّ وراءنا
رتّب الضفاف
وصفّق
لإعصار يشبه السلاح..

* *

أنا والزمان والمكان
بلا تاريخ
أنا والسيف والبراري
خارج اللا معنى
أنا وصوت ذوبان الثلج.. وصوت الدم
وراء الفلسفة
أنا والجواهر وأمهات الكتب
نتسلّق المنخفضات...
وأنا واللؤلؤ والتجزئة
(تفاحة خائفة)

أنا والحريق والمعرفة
-مسخ الكائنات-
ولأنني -صرت قابلاً للذوبان-
سأظل أحفر بالمرآة
من أجل نزيف مزّق الشتات
وحدّد الأبعاد
للخناجر..!!

* *

وجهاً لوجه
أنا والنار واللغة
في حديث عن صهيل الغابة.

* *

لكي تضحك المطرقة
أقذف الأسطورة بالطحين..!!

* *

كان يتسلق الرهان
ليحاور المعجزة...،
بالمعاول.

* *

في أغلب الأحيان
ألوّح لعظامي
بالساطور...
وللذكرى
سأنجز الهيكل العظميّ
للظلمة.

*   *

أنا أحب الحريق
من أجل صراع مع الغيب
(وحيث) كنت ألاحق العيون القبيحة
حفرت في أصابعي
خندقاً نحيلاً للماء..

*   *

قمر من خشب
وذاكرة
تَغَصّ بأصابع تدلّت من الضياع.

*   *

كل الأشياء التي أمامي
حركّتها
والذي تعثر بالضوء
صنع مكاناً هائلاً
لفلسفة
متقنة الصنع.
أمّا الطيور التي أكلت المطلق
فإنها أقل من تابوت
وأقل من مجزرة نائمة في الثلج.

*   *

أحياناً
تكون الكلمات حمالة أثداء من السيليكون
لأكون جريئاً
(في أكل الرعاف)
ها إنني تراجعت لكي أحدث شغباً في المقبرة.
ولأسيّج جسدي
بأزهار على الهيكل...
في بيتنا
نهاية بادلت الاعتراف
بتراب جهّز نفسه
ليحرس الكون
في بيتنا
أشياء رائعة
(لتملأ الأرواح)
لقد نامت الأسطورة
واستيقظ الذهب
من أجل مجد الطاغية....
يا أبي
اسمح للمعجزة
أن تحاور هيكلها
وانظر إلى الظلمة
لتغتسل فيها.

*   *

أريد من أصابعي
الرحيل
ومن (يريد أن) (لا) يعترف بمجده:
عليه أن يغسل الهواء من الكذب
وأن يرى

مكانه الذي تمرّد على الشهداء.

*　　*

(سيأتي يوم..
لن يكون فيه للكتابة أي معنى)
لأن الفم الذي أحمله
صار وردة...
وأقام علاقة وثيقة
مع مقبرة لن تتكرر
(يا) أيها الشرق..!!
سأجتازك
لكي لا أظلّ عرضة للصدأ
ولأحتفظ
بسيف غسّل نفسه بالضوء.

*　　*

في دمي
رطوبة
ونهاية غامضة
وممرات أكثر لمعاناً من الهروب
دمي
لي وحدي
(لأكلمه) عن الطير
وعن الأفول الذي لابدّ منه..!!

*　　*

للقمر الذي يشبه بيتنا
قامة طرية
ووجهه
تفاحة
وفيما أنا أعرّفه على الأمكنة
صار على مستواي
لأنه أراد أن يتحدث عن الغيب.

*　　*

يا سيدتي الموجة
نحن الآن
ظلال واثقة من نفسها
وملصقات طويلة
لرقصات مسلّحة بالطيور
يا سيدتي الموجة
(انظريني) جيداً
لقد صرت نافورة.
لأعنّف الخراب الذي خارج المعادن.

..　　..

عالم القصة

❑❑

❑❑

عن الحجر

قصة: د. عبد السلام العجيلي

قال له صاحبه: رأيتك أمس متعباً من سفرك وقيادتك لسيارتك في الضباب والمطر. لعلك شبعت نوماً في ليلتك أمس.

قال هو: بل أضيف إلى تعبي أرق هذه الليلة يا عزيزي. الأرق جاءني بعد منتصف الليل، بعد أن غرقت في أوله في وهدة نعاس عميقة لم تجرؤ مغريات الأحلام، ولا مزعجاتها، على التسلل إلى فراشي لتخرجني منها. ولكن الشعر، الشعر الذي طالما قلت لك إنه أحب الفنون إلى نفسي، لحقني إلى هذا الفراش وأخرجني من وهدة الرقاد الذي أطبق عليّ.

قال الصاحب: الشعر؟ لا تقل لي إنك حلمت بامرئ القيس يلقي عليك معلقته، أو بعمر بن أبي ربيعة وهو يقرأ آخر غزلياته. أو لعلها فلانة، الشاعرة التي تحبها أو، عفوك، التي تحب شعرها، تسللت إليك في السرير لتسمعك قصيدتها الأخيرة.

تجاهل هو دعابات صاحبه وقال في جد: لا هذه ولا أولئك، ولم أسمع الشعر في الحلم، بل في اليقظة. نبهني أحدهم من نومي ليسمعني قصيدة له ويأخذ رأيي فيها، ستقول أنت: أي إزعاج هذا؟ الحقيقة أني لم أشعر بأي انزعاج من إيقاظي بهذا الشكل ولهذا الغرض، على الرغم من أني لم أكن على معرفة شخصية بهذا الذي أيقظني، ربما لأني لم أكن أملك كل وعيي عند ما تنبهت من نومي العميق، وربما لأن القصيدة التي راح ناظمها يقرأها علي كانت جميلة حقاً.

قال صاحبه: أنت إنسان غريب في طباعه. لو كنت أنا لزجرت الرجل ناعتا إياه بكل نعت مكروه، ولعدت بعدها إلى الاستسلام للنوم. وهذه القصيدة التي أعجبتك، ما هو لونها، ومن أي بحر هي؟ لا شك في أنها من بحر العشق والغرام، فليس غير العشاق من يسهرون إلى أواخر الليالي ينظمون الأشعار ويزعجون الآخرين بتلاوتها لهم.

قال هو: أنت في ما تظن مخطئ، فهي ليست قصيدة عشق وغرام. بل لعلي أنا المخطئ، فهي قصيدة غزل، ولكنه ليس غزلاً بفتاة معشوقة كما تظن، بل بحجر.

قال الصاحب: هذا أعجب. شاعرك عاشق لتمثال بلا شك، مغرم بصنم. أرجوك، هل حفظت شيئاً من هذه القصيدة؟ أسمعني بيتاً واحداً منها على الأقل.

قال هو: سأسمعك مطلعها. يفتتح الشاعر قصيدته بقوله:

سـمعت صـوت العـلا والقـدس تسـتعر

بوركـت باسـم السـما يـا أيهـا الحجـر

سكت بعد أن تلا هذا البيت منتظراً تعليق صاحبه عليه. ولكن الصاحب لم يسرع في ذلك التعليق، إذ جاراه في

سكوته قليلاً قبل أن يقول، وقد فارقت ملامحه الابتسامة الساخرة التي كانت ترافق أسئلته الفائتة:

–الآن فهمت. إنها واحدة من القصائد الكثيرة، من جيدة ورائعة، ومن ساذجة وبسيطة، التي فجرتها انتفاضة القدس في قرائح شعراء العرب في كل أقطارهم. الصحيح أن هذه القصائد على اختلاف مستوياتها في سلم الشاعرية، مثلها مثل المقالات والمحاضرات والخطب التي امتلأت بها صفحات الدوريات أو اهتزت بها أعواد المنابر، دليل قاطع على صدق إحساس أبناء العروبة بقسوة مآسي الشعب الفلسطيني وعلى مشاركتهم أبناء هذا الشعب في أحزانه. أعذرك إذا قلت إنك لم تتزعج من استيقاظك لسماع هذه القصيدة، ولا سيما حين تكون قصيدة رائعة في نظمها كما أخبرتني. ولكني أسألك، قلت لي إنك أرقت كل ليلتك بعدها، لماذا لم تنم؟ المفروض أن تكون أعصابك قد هدأت بعد أن يكون التعبير عن الأسى قد خفف من تأثيره عليك.

قال هو: هنا مربط العنزة، كما يقول القرويون من أمثالي، يا صاحبي. لم أنم ربما لأني اكتفيت بما استغرقت به من النوم في أول الليل، وربما لأن إعجابي بالشعر الذي أسمعني إياه موقظي أعاد إلى ذاكرتي أشعارا غيره، قريبة منه في موضوعها وقديمة في زمنها، فرحت أرددها لنفسي. إلا أن الأرجح أن هذه القصيدة أعادتني إلى ما يقارب ربع قرن من السنين، وإلى محاضرة كنت ألقيتها في ذلك الزمان، وإلى سؤال ألقي علي بعد تلك المحاضرة، وإلى جواب لي على ذلك السؤال، فحرمتني تلك العودة من النوم بقية ليلتي هل أنت مستعد لسماع ما كنت تحدثت به في تلك المناسبة التي مر عليها هذا الزمن الطويل؟

قال الصاحب، وقد استبد به الفضول كما عادت لهجته إلى الاصطباغ بالمرح: أنا مستعد، وكلي آذان مصغية لما تقول. هات ما عندك، أرجوك.

***

قال هو: حدث هذا منذ ما يقارب ربع قرن من الزمن. منذ اثنين وعشرين عاماً تزيد بضعة أشهر، في مطلع صيف سنة 1978، إذا أردت التأريخ المضبوط. في ذلك التاريخ ألقى محسوبك الفقير إليه تعالى محاضرة في معهد الكوليج دو فرانس العظيم في باريس كان عنوانها "سلفية العرب المعاصرين".

قاطعه صاحبه بقوله: أذكر هذا يا عزيزي. ألقيتها هناك بالفرنسية، وألقيت ترجمتها بالعربية في أكثر من مدينة في قطرنا. ثم إنها نشرت في إحدى الدوريات هنا وبعد ذلك ظهرت في واحد من كتبك الكثيرة. أقول كل هذا لتثق من أني مرافق لك، بل قل إني رقيب على نشاطاتك المريبة في كل مكان.

ابتسم هو وقال كالمحتج: مريبة؟ سامحك الله. ولكن لا تظن أني سأعيد عليك قراءة تلك المحاضرة. ما أريد أن أسمعك إياه لم ينشر في تلك الدورية ولا جاء في الكتاب الذي قرأته. هو كلام قلته في سياق الحوار الذي دار بعد إلقائي المحاضرة بين بعض المستمعين إليها وبيني. واحد من أولئك المستمعين، لم يكن فرنسياً ولا كان عربياً بل كان يبدو في سحنته أنه من أبناء الشرق الأقصى وإن كان يتكلم فرنسية فصيحة، ذلك المستمع وقف واستأذن ليعلق على المحاضرة معقباً على ما ألقيته فقال: إن العرب مشهورون بالفصاحة وحلاوة الكلام..

قاطعه الصاحب من جديد قائلاً: هذه شهادة لك بأنك كنت موفقاً في ما تكلمت به وما تكلمت عنه.

قال هو: احلم علي. لم تكن هذه غايته في إطراء كلامي. فقد أضاف إلى ذلك الإطراء قوله إن العرب مشهورون بأنهم يكثرون الكلام الجميل ولكن أفعالهم أقل من أقوالهم.

قال صاحبه: الخبيث. يدس السم في الدسم.

قال هو: وهو كذلك. وكان لا بد من أن أرد على دسه ذاك. قلت له: يا سيد، العرب ليسوا دوما كما تقول. إنهم أمة مثل غيرهم من الأمم تمر موجتهم في الحضارة والتقدم والفاعلية بأطوار متباينة بين الارتفاع والهبوط. في زمن ارتفاع موجتهم كان فعلهم خيرا من كلامهم وأكثر منه بكثير. أضرب لك على ذلك مثلاً من التاريخ. ففي زمن حروبهم

مع فارس حاصر أحد قوادهم، واسمه عياض بن غنم، مدينة دومة الجندل العراقية محيطاً بقواته أسوارها. جاءت نجدة للفرس أحاطت عساكرها بقوات عياض بن غنم، فأصبح الجيش العربي بين قوتين معاديتين، داخل المدينة وخارجها. عند ذلك أرسل عياض إلى القائد العام للجيوش العربية، وهو خالد بن الوليد، يطلب مساعدته. أجابه القائد العام بكلمتين لا ثالث لهما. بعث إليه برسالة يقول فيها: من خالد إلى عياض، إياك أريد!.. لاحظ، لم يقل له "من الماريشال قائد القوات البرية والبحرية والجوية الفريق الركن بن فلان الفلاني، بل قال له "من خالد إلى عياض، إياك أريد".

تنهد صاحبه عند سماعه هذه الكلمات وقال: هذا كان في الماضي.

قال هو: صحيح ما قلته لذلك المعقب، غير مموه على ما نحن عليه اليوم. تابعت كلامي بقولي: بعد إرسال خالد هذه الرسالة بيومين وصل بجيشه إلى دومة الجندل، ففك الحصار عن جيش عياض وافتتح المدينة. أما اليوم فلا أنكر يا سيد أنه إذا حوصرت قرية أو بلدة في الأرض الفلسطينية، وقتل أطفالها ونساؤها، فإن الكلام الكثير والبليغ سيتعالى في كل أقطار العرب. ستلقى الخطابات وتكتب القصائد والمقالات، وستقوم المظاهرات وتحرق أعلام العدو وتنطلق الدعوات إلى مقاطعة كل من يعين ذلك العدو، ولكن أحداً لن يتحرك من كرسيه أو من فراشه الوثير ليقوم بعمل فعلي في نجدة تلك القرية أو البلدة. لماذا؟ لأننا اليوم، ومع شديد الأسف، في دور هبوط موجتنا. لا تطلق علينا يا سيد حكما معمما دائم اللصوق بنا، فنحن لم تكن أفعالنا دوماً أقل من أقوالنا.

سكت هو هنا، وجاراه صاحبه في سكوته ثواني طويلة قبل أن يقول: أقررت على نفسك وصدقت ما قاله ذلك الدساس.

قال هو: أقررت على نفسي وعليك وعلى أبناء جيلي وعلى كل أبناء العروبة الذين يحيون اليوم في مختلف أصقاعها بصحة ما قاله عنا. ولكني لم أقرّ بصدق ادعائه على العرب في كل زمان ومكان. تذكرت أقواله وأقوالي هذه في الليلة السالفة وأنا أستمع إلى تلك القصيدة الرائعة عن أحجار الصبية الفلسطينيين الذين يقابلون بها رصاص الرشاشات وقنابل الدبابات ويستشهدون وهم يلقونها على جنود الغاصب المحتل. يا لها من قصيدة رائعة، ويا لفصاحة الكتاب والخطباء والشعراء الذين آزروا، مثلما فعل ناظم هذه القصيدة، آزروا الانتفاضة بسيول الكلام ودعموها بأكوام الورق المكتوب. ولكن من منا أرسل إلى واحد من أولئك الصبية قائلاً له: إياك أريد؟.. وأنت تسألني عما أرقني وحرمني النوم ليلة أمس! هذا الذي أرقني يا صاحبي. ما قلته لذلك المعقب على محاضرتي منذ اثنتين وعشرين سنة، قلته لنفسي أمس فلم أنم. لم نتقدم في ما يقرب ربع قرن خطوة إلى الأمام، بل تراجعنا خطوات كثيرة. ألا توافقني على هذا؟

***

سكت هو منتظرا جواب صاحبه بينما راح هذا يفرك كفيه الواحدة بالأخرى كمن يبحث عن رد ملائم للسؤال الذي ألقي عليه. وأخيراً قال:

–لعلي أوافقك في بعض ما تقوله. ولكني أتساءل عن جد: ماذا يمكن للعرب أن يفعلوا لنصرة من تسميهم صبية، أعني أطفال الحجارة، ولنصرة أهلهم المحترقين في لهب الانتفاضة؟ العين بصيرة واليد قصيرة. لا نملك إلا هذا الكلام الذي نشجع به هؤلاء الصبية ونكرمهم أمام القوة التي تزود أمريكا بها هؤلاء اليهود الملاعين..

أطلق هو ضحكة مغتصبة لجملة صاحبه الأخيرة وقال: عندي كلام كثير يمكنني أن أقوله جواباً على سؤالك ماذا ما يمكننا أن نفعله. ولكني لا أريد التمادي في الحديث. قلت "هؤلاء اليهود الملاعين". أما ترانا أصبحنا نحن يهود هذا الزمان؟ لا تعجب. أصبحنا نحن الذين نقول لطفل الحجارة ما قالوه هم لسيدنا موسى، كما جاء في الكتاب الكريم. أما تحفظ الآية في سورة المائدة؟ قالوا له: فاذهب أنت وربك فقاتلا إنا ها هنا قاعدون!.. والسلام عليك.

قال هو هذا وشد على يد صاحبه مودعاً، معتذراً بموعد له حان وقته وعليه أن يسعى إليه

❑❑❑

عدوّ حيوي...!

قصة: غسان كامل ونوس

-1-

أكمل دورته حولها، أغلق الثغور والمسامات التي وسوس من أنها يمكن أن تنز بين دورتين، فرك راحتي كفيه مراراً، مخلصاً يديه مما علق بهما، مبدياً انشراحاً تلامح في عينيه ووجهه ونهداته؛ فجدران البركة متينة صلبة من مواد قاسية كتيمة؛ لم يكن صعباً التعرف عليها، أو على طريقة التنفيذ، فقد خبر ذلك، كما خبر كثيراً من أنواع النباتات والزهور والورود، تلك التي فاضت عما كان قد تعرف عليه نظرياً في الكلية، كما طرق العناية بها.

لم يكن أمامه من مجال للإهمال، أو رحمة للاستهتار، ولا مبرر لقلة الخبرة أو العلم أو التعلم، إنه اختصاص الدراسة. فسعى مهموماً بما هو أصعب من هم الامتحانات الكثيرة التي عبرته، وجدّ بحذر القلِق على مصيره، وبحث برعب الذي يريد الحفاظ على حياته.

لم يكن أمر الرفض ممكناً، ولا الاعتراض مقبولاً، وقد اعتُبر مدعوماً بما لم يستطعه الآخرون؛ فأن يتم اختياره لتلك المهمة فوزٌ لا يقدر، وميزة لا تضاهى.. هكذا قالوا، وهذا ما حاول أن يضحك من أجله ربما، كما يضحك الآن..

لم يكن الأمر رغبةً بل صار واجباً يتجاوز حدود الوظيفة التي تقطره بأسباب العيش إلى مساكب تتحدد بنضارتها نضارته، وتتوقف على حياة موجوداتها حياته، تلك التي ضاقت حتى ضيقت حيزه إلى ما يتسع لجسده المهدود بصعوبة، أحس بضيقٍ شديد، لملم أطرافه وأفكاره، وانسلّ إلى الدرج الحلزوني الضيق:

(انقبضت ملامح وجهه، كمن تلقى صفعاتٍ متلاحقة، وهو في المدرج الكبير، لم يلاحظ جيرانه ذلك، فكلهم مهمومون، أو قلقون متحفزون لالتقاط ما يمكن وصوله إليهم من كلام المدرس الذي يتقافز مطلقاً سيلاً من التهديدات بترسيب من لا يحضر، أو يتابع، وينقل كل الدرر التي تتهاطل من بين شفتيه... ولعل القليل منها الذي يصل إلى الصفوف الخلفية حيث يكاد يكون مكان توفيق محجوزاً فيها، لا يكفي للإحساس بالرضا أو الأمان. لكن تلك الدرة أجهضت أية إمكانية لذلك، وقد وصلت ناصعة جلية كأنها تخصه وحده، حين قال المدرس ذاته: يحظر قطعياً تطعيم التفاح في مثل هذا الوقت. أخفض رأسه: كان عليه أن يحدد فترة غيابه عن القرية أطول مايمكن...كي لا يرى التفاح الذي نصح بتطعيمه منذ أيام، بلا أغصان...)

مع ذلك، كان يمكن تبرير خراب التفاح المطعّم بسوء الطريقة أو بمرض غريب يجتاح التفاحيات دون أن يعرف له سبب محدد.

أما احتراق المسكبة في ما تلا من زمن، واستجد من مكان، تلك التي يحبها السيد القادر كثيراً، فلم يكن متسعٌ لتبريره. ولم يكن الاتهام سهلاً لأيٍّ من بين الكثيرين من مرؤوسيه المحظوظين البائسين. كان لبعضهم نزقٌ وحرد وتمرد مكتوم يظهر أحياناً، ولبعضهم الآخر طاعة والضياع وتململ وقنوط. وكان أن سمع مراراً، ما تضاعف في خياله من أن الخدمة الأصلية أهون ألف مرة من هذه الخدمة الممنونة، ولو كانت على خطوط النار. ولم يكن أمر تحميل أيٍ منهم مسؤوليةً كاملة عما حصل مما يمكن أن يتحمل توفيق وزره، كما لم تكن ممكنةً جرأة التفكير في ربط ما حدث

بما كان قد حصل له مع تلك المرأة المجنونة نضارةً أكثر من أية وردة في بستانها. والتي استطاع أن يبقى على حدود جنونها، مبتعداً، ما أتاح له الوفاء والخوف ذلك، عن السقوط في شباكها المنصوبة دوامَ حضورها الذي لا ينقطع طويلاً، وقد لاحظ يومئذٍ شوكاً اتقد في أطراف أوراق تلك الوردة، ولفحته رائحة احتراق واخزة.

*

-2-

أطل من الخيمة العلية، انفرشت البركة الصغيرة تحت ناظريه اللذين مسحاها بزهو، وتوقفت هنيهاتٍ عند البطات العديدة الملونة، وهي تتشاكس فاردة أجنحتها، ساحبة أجسادها المنغمرة حتى منتصفها في الماء، وأقدامها متشابكة والأصابع تجر خلفها، غارزة مناقيرها العريضة في الماء للحظات، ثم ترفع رؤوسها إلى السماء، قبل أن تنزلها برضا بادٍ...

رفع رأسه إلى السماء التي تذكرها... كان النسر يحلق عالياً، ورغم علوه، فقد بدت حركات رأسه وعنقه ممكنة التمييز متلفتاً يميناً ويساراً:

لاشك أنه مزهوٌ بعلوه، ذلك الزهو الذي لم يكن يشغله توفيق كثيراً وإن تمناه أحياناً... وربما كان النسر يبحث عن فريسة يستطيع اقتناصها... يراها من هذا العلو؛ فحاسة النظر عنده أكثر بعشرات المرات من سواه، تلك كانت حصته /نصيبه/ ميزته في هذه الحياة... ولسواه من الكائنات مزايا أخرى مختلفة؛ اللون، والشم، الاستشعار.. السرعة، المناورة، الهرب... تلك الصفات التي خبرها من الدروس العملية الكثيرة التي حضرها:

(كانت الحفافي مزينة بما طاب للربيع استظهاره والاحتفاء به ومعه عن نباتات وأزهار لم تكد تجف بعد من مطر رائق. وكانت تنفضه عنها وعن أجسادها الصغيرة كائناتٌ حشرية تدب أو تقفز أو تطير متباينة القدرات.. وكان يطاردها محاولاً إمساك الكثير مما تيسر له، دون أن يكون.. رغم انتمائه إلى الطبيعة ذاتها –قادراً على تسمية كل كائن فيها، تاركاً أمر ذلك للدرس العملي الذي ينتظره في الكلية التي دخلها دون أن يحب ذلك، أو يكره.

الكيس الورقي الكبير كان قادراً على جمع الكثير من الأحياء، والإبقاء عليها أطول فترة ممكنة، بما يمكن أن يداخل من هواء، وكان لحركاتها على سطحه الداخلي الخشن ما يدل على أنها لا تزال كذلك، حتى اضطر إلى إبعاده إلى زاوية الغرفة الصغيرة، بناءً على احتجاج زميله الذي يشاركه استئجارها، كي يستطيع النوم.

لكن الشيء الذي لم يكن يتوقعه، هو أن تتدنّى علامته بما يوافق النوع الواحد من الأحياء الذي بقي في الكيس، إضافة إلى بقايا متناثرة مهشمة من كائنات أخرى..).

*

-ب-

بالتأكيد، لستُ من اخترع فكرة (العدو الحيوي) بعد تلك الوظيفة العملية الحشرية، لكن ربما كان لدى من اكتشفها ذات يوم، وظيفة عملية مماثلة، أو أن لديه، أو لدى أحد من يعرفهم، أو من الناس الذين يعايشونه، فكرة طبقها على كائنات أرقى، ونجحت (الطوابير) في أن تفعل فعلها، فلديها غريزة التقصي والملاحقة، وربما تتبع لها السادية، أو المازوشية، أو ما شاءت مميزات الحياة أن تعطي في ظلاماتها القصوى.

بالتأكيد لست من اخترع فكرة العدو الحيوي، لكنها فكرة أقنعتني، ليس في تلك البرية، ولا في تلك الخدمة الخضرية المهمة، حيث فاقت فعاليتها كل أنواع المبيدات والمصائد، بل في أماكن كثيرة أخرى؛ ربما لم تكن تشاغلني بالاتجاه عينه:

أبي لم يكن يمهلني حتى أشرح له شيئاً إلا بعد أن أكون قد نلت نصيبي من الضرب، فأعزف عن ذلك، على عكس أمي التي كانت تتابع بصوت حاد منسولٍ من البكاء، بعد أن يخرج أبي إلى مآدبه. وتضاعفُ اللعنَ والشتيمة علينا أنا وأخوتي، فلولانا ما احتملت كل هذا الذل، وكانت ذهبت إلى هوان آخر، ولو إلى القبر... وفي المدرسة، أُطعمنا الكثير من العصي لأننا تأخرنا بإحضار (النشاط) والقرامي الخشبية للمدافئ المدخنة في القاعات المكتظة، ومُنعنا من الدخول إلى الصفوف مراتٍ لأن ثيابنا مبتلة بعد مشيْ شتويٍ طويل... (مرة، قال صاحبي: هل ترغب في الغياب اليوم، وكنا على أبواب المدرسة، ولم ينتظر انتهاء ترددي وإعلان رغبتي، فوقف جوار حفرة ملأى بمياه موحلة، ورمى بيديه المياه على ثيابي، وثيابه، وقفلنا راجعين). وفي الجامعة تأخرنا إلى آخر القاعات وآخر القوائم وآخر الصفوف، وآخر الدورات، لكننا كنا أول الحراس، حين كان خطر آخر يأتي من الخارج...

نحن القادمين من قرىً بعيدة، ونسكن آخر الضواحي التي لا تفرق عن قرانا، إلاّ بميزة التبعيّة المباشرة للمدنية المميزة...

وصاحب الدار التي سكنت غرفة مظلمة فيها كان يحاصر زوجته في آخر الليل، حين تحاصره بالأسئلة عن زياراته المستمرة لأختها العاقر، وزوجته نفسها تعاونت مع جارتها الأقرب على طرح جارتيهما أرضاً وضربها بحرقة، بحجة أن زوج الجارة يستطيب التعريج على دار الثالثة في أوقات كثيرة دون أن تطرده.

وفي ذلك البستان الذي اصطادني صاحبه من شهادتي، بعد ما كنتُ أول المساقين إلى خدمة الوطن، كانت المعركة الحيوية لا تهدأ بين المرؤوسين. وكنت أحاول إخمادها دائماً بهدوء، دون أن أفكر في النار ستجتاحني.!!

إذ كان الأمر وارداً في الكائنات الأرقى، كما رأيت، وأرى الآن، فلاشك أن الجدوى التي أنجزتها الفكرة في الكائنات الأقل مستوىً ووعياً مبررة ومقنعة..!!

ولا شك أن قرار ابتعادي عن الكائنات القادرة على الفعل الحيوي المعادي، ونفوري منها بعد ما حدث، له ما يبرره، وإن كان ذلك يجعل أمر متابعتي كل أموري بمفردي، وفي هذا الركن القصيّ، مضنياً، لكن التعب، كلّ التعب، يهون حين أفكر أني سيدٌ وحدي، وأن ما تبقّى من وقتٍ ملكي... وهذا ما آمله، وأتكئ عليه، من أجل المتابعة التي تبدو في كثير من الأحيان غير مبررة، إلا بما أجاب ذلك الفيلسوف سائله عن تفضيله الحياة أم الموت: سيان عندي.. فباغته السائل: لماذا لا تنتحر إذاً؟! رد بهدوء:

وهل قلت إن الموت أفضل؟!

*

-جـ-

أنا لم أخترع الفكرة، ولم أفكر بها قبل ذلك، وكنت أترك الحبل على القارب، دون أن تشغلني فكرة الاصطفاء التي تجري بشراسة. كما صرت أراقب. ليس على مستوى الأحياء الأخرى، بل على مستوى من خلق على مثال صورة الإله، منذ قابيل إلى مزرعة "المستقبل" تلك. والمضحك أن تكون الخضرة هي السبب، والمضحك أكثر، أنها لم تكن من هوايتي، أنا المولود بين الحقول والحفافي، بين الحواكير والحراج التي تجتاح وتحجم دون ضابط، بين الخضرة والزرقة والحمرة والصفرة.. لم أشعر يوماً أن لوناً ما ينقص، أو أن لوناً يفيض... ربما هو التعود، أو أن الأشياء تأتي بأوقاتها.. أو أن الأمر لم يهمني.. ورود أمي كانت قليلة؛ بضعة أعواد نعناع، متناثرة، ووردة عطرٍ محرشة...

أوقات كثيرة ملونة بألوان المواسم والفصول، مرت على الرعي أو المشاوير أو الأعمال الرتيبة التي تبقى على الحياة. دون فواصل محددة، ولا حدود قاسية؛ كل شيء متداخل، حتى

الإحساس بالحياة كان غائماً. أو أنه في حدود الدنيا؛ وهل هذا سبب عدم حاجتها لاصطفائنا؟! أم أنه كان لنا شرف

أن نكون نتيجة ذلك الاصطفاء، بعد أن مرت الحصبة، والداء الأصفر، والجرب والجدري، والجوع والعطش والصقيع.؟!

لم أفكر في هذا، وقد فكرت فيه طويلاً في أوقات أقسى، وفي ظلمة الغياب، ذلك الغياب الذي جعلني حاضراً بعد أوان كاد أن يفوت...

"أعترف بأن منظر الورود المشذبة لم يكن يروق لي، والأسوار المخضرة للمساكب المتنوعة لم يكن يريحني، والمسالك المحددة المبلطة كانت تعثرني، والقطرات التي تنزّ من ثقوب الأنابيب المنسلة قرب الجذوع، لم تكن ترويني... وكل الدعوات والنظرات والتحرشات لم تكن تغريني، ربما لإحساسي بوطأة العمل الذي وجْدت نفسي منخرطاً فيه دون مقدمات، أو ثقل المهمة التي كانت تضيق عنها إمكانياتي، أو وفاءً للسيد الذي اصطادني، أو أشياء أخرى.. كنت (على البَرَكَة) حقاً كما قال ذلك زميل الغياب، هو الذي كان أدار مستودع الموقع الذي كان يرأسه السيد القادر ذاته سنواتٍ... والذي خرج قبلي من السجن بسنوات.. والذي أكن له التقدير، لا لأنه لم يكن (على البركة) أيام المستودع، بل لأنه استقبلني، بعد أن خرجت، دون أن أجد شيئاً. وتذكرني وقد نسيني سواه، ورضي هو أن يعطيني هذا الجزء البعيد من الأرض التي اشتراها واحتفر فيها آباراً.. وقبل بشرطي: أن لا يشاركني أحد، وأن يكون منتوجُها ثمنها للسنوات القادمة. ربما ما زال مقتنعاً أنني لم أزل كما كنت... وخاصة من جهة الجواب الذي أجبته، وجعله يقهقه طويلاً، ويطري وقتنا المشترك القارس: مازلت كذلك حقاً..!

فأنا ما زلت لا أعرف ما خفي من المرأة، ومازلت لا أعرف كم يختلف ذلك عما ظهر من الحيوانات التي كنت أرعاها، مشرعة الأذناب. أو تلك التي من السهل إشراعها.!! وإن كنت فكرت طويلاً في صحة أن تكون قروش قد سببت الجنون لإبراهيم، أو أن حبّوب هجّرت سعدون، وأن سعترته اصطادت عدداً من رجال القرية، وتركت أسرهم مشلّعة، وكانت تدعو والدي باستمرار لحضور الولائم، وكان يجيب أمي بأن هذا من صلب عمله وواجبه، ولن يستطيع رده... وأن أمي كانت تكرهها وتدعو عليها بمناسبة أو من دونها..

*

-د-

دعته وقالت: أنت مقصر يا توفيق.

قال دون أن يرفع بصره إليها: معاذ الله يا سيدتي، أنا أقصر معكم، هذا لا يجوز، هذا عيب علي، ولكن فيمَ نحن مقصرون؟! في الورود، الأشجار، الأعشاب...؟!

قاطعتْه: هناك وردة لا تعتني بها!

-أين؟! في الجزء الغربي؟ الشرقي؟ المسكبة العليا؟

أين؟! أية وردة؟!

-أحلى الورود!

-في أي حقل؟! أية مسكبة؟! سأحاسبهم، سأعاقبهم، هذا عيب، وقلة أصل، وعدم وفاء.. سأرى المسؤول عنها!

-أنتَ المسؤول عنها!

-أنا.. هذا يعني أنني أنا قليل الأصل، أنا قليل الوجدان...

-بل قصير النظر..!

-أنا قصير النظر... أين هي؟ في أية جهة؟!

نظر إلى الجانبين..

-أمامَكَ..!

-أمامي؟!

رفع نظره إليها.. (كانت تضحك ضحكة لم أرها إلا لدى سعدية ذات مساء، وقد رحت أسأل عن أبي فقالت: أدخل لأريك إياه!! لكني لم أدخل، ربما كنت متأثراً بوصوفات أمي لها، وتأكيدات الكثيرات: إنها فاجرة، ساحرة الرجال... سارقة.. وبطريقة لم أفهمها، ساعتها، تحجرتُ مسمراً عيني في عينيها للحظات، ثم وليت الأدبار...).

هل يهون عليك أن تتركها عطشانة؟! والماء لديك؟!

ثم مدت يدها، وقالت: أدخل..!. لا عليك، لا أحد هنا!

استدار، واتجه صوب الحقل. فصاحت: توفيق... توفيق..!

أجاب لكي يسمع الذين يعملون قريباً من المكان:

-سأسقيها يا سيدتي، إني ذاهب لأفعل!

-وسمع صرير صوتها: لن تلحق يا توفيق، الوردة تحترق..!!

*

-هـ-

قالت لي ذات صباح، وكانت قد نزلت من بيتها القصري تتمشّى:

-إنني غير سعيدة يا توفيق، أحس بالملل والتعاسة، هناك في المدينة لا أحس بالحياة، هواتف ومراجعات ومسؤوليات وواجبات، أتحرق كآلة، دون وقت للمشاعر والعواطف.. فأهرب إلى هنا..!

أبو تيسير لا يرد لي طلباً، حتى هذه المزرعة كانت بناءً على رأيي.. ولكي أنفّس بها عن نفسي، ثم لا تنسى، إنها أمان لنا... بعيدة عن العيون التي لا ترحم، فلا شيء يدوم كما تعلم!

قلت لها: حقاً، لا شيء يدوم إلاّ وجه الحي القيوم.

ونظرتُ إلى السماء منفعلاً، وتشاغلت عن عينيها الناريتين، بنسرٍ كان يحوم عالياً.. وعادتني رغبة قديمة بمتابعته، فانشغلت به، إلى أن فاجأتني بسؤال مباغت: هل تعلم ماذا يفعل هذا النسر؟!

طأطأت رأسي، وقد كان واقفاً. جناحيه يحركهما ويحرك ذيله، منذ مدة لم أعرف مقدارها.

-إيه... لم تقل لي، ماذا يفعل هذا النسر الذي شغلك عنّا؟! وضحكت.. ثانيةً... أدرت وجهي ومشيت، وقد رنت بأذني ضحكاتنا وقهقهاتنا الصبيانية ونحن ننظر إليه في تلك البرية الشهية.

*

تلفت يميناً ويساراً، كانت الخيمة التي يسكنها متعاليةً بمقاطعها الحديدية كحارس البستان العتيق، لكنها رغم ضآلتها تتسع له بأكثر مما كانت تتسع بعض حجرات السنين الضائعة.

الأرض لا تزال داكنة، وكل شيء في بدايته؛ كم تتأخر البدايات:

لكن كلاماً قرأه ذات مرة أو سمعه، لم يعد يذكر، ولم يكن يقرأ كثيراً، ولا يهتم بما يقال، ويراوده الآن. لعله كان: جميل أن يستطيع المرء أن يبدأ في كل حين!! لا بأس إذن، الخبرة زاد مهم لأية رحلة جديدة، وقد خبر أشياء كثيرة ستساعده على الانطلاق فيما تبقّى من أوان، البركة صارت، والبطّات تسبح في مياهها...

عبر ظلٌّ صغير فوق الزرقة المتلألئة، تطلع إلى السماء، كان النسر يمرق قرب الشمس، تابعه بعينيه، حتى توقف، فارداً جناحيه.. ثم أخذ يحركهما هازاً بذنبه باضطراد.

-3-

كان ينظر من علٍ، الأرض ملونة، مقسمة إلى مساكب واسعة بما لا يحد، والماء يتدفق عبر حدودها، وهو يحلق فوقها... الماء يأتي من بحيرة واسعة، طار إليها، وقف فوقها؛ كانت الزرقة فسيحة، والكائنات الملونة تتحرك عبرها.. صارت تضيق والكائنات تتصاغر، صارت نقطة زرقاء، ضاعت فيها التفاصيل الملونة، زرقاء قاتمة، نقطة سوداء.. كان في الأعلى فارداً يديه يحركهما، ويحرك رجليه للأعلى والأسفل، ثم يُتبعهما، ضحك وهو معلق في الفضاء.. ما بين الأرض والسماء... تضاحك، حين غابت البحيرة والأرض.. وتذكر كيف كانوا يقهقهون.. حين يلاحظون النسر واقفاً: إنه يضاجع الهواء! وتراخت الضحكة حين لم يكونوا يجيبون على التساؤل الذي يلي... الذي يمكن أن يلي، والذي لم يُسأل: لماذا كان النسر بعد وقوفه ذاك، يتهاوى بسرعة باتجاه الأرض..!!

❑❑❑

العدُّ التنازليُّ

قصة: أحمد سويدان

مقطع من رسالة

لم يزره أحد في سجنه، لم تهوِّم ذبابة أمام النافذة المشبَّكة، وعندما أفرج عنه بعد سبع سنوات نتيجة عفو عام بسبب الحرب الحزيرانية، ووقوع الهزيمة كان قد بلغ الثالثة والثلاثين. تقوس ظهره، وشاب شعر رأسه، وأضحى فمه كالمغارة، وكان . إضافة إلى كل ذلك . دون حذاء، ودون إحساس.

عندما ترك وراءه باب السجن كان بانتظاره صديق أيامه ولياليه، فأخذه عنوة بين أحضانه وقبَّله. حاول نهاد الهرب والتخلص من قبضتيه إلا أنه لم يستطع، فاستسلم إليه فاقداً وعيه. كان هذا الصديق الودود يدعى: . البطالة..

العامل حسن المانع

دمشق . شركة الصناعات التحويلية.

1968/2/1.

صديق الطفولة يوضح

كان نهاد في طفولته كئيباً. ربما لأنه ولد في الشتاء، أو ربما لأنه كان يتلقى صفعاً متواصلاً من والده، أو ربما كان يشعر بأن شكله يميل إلى الدمامة، ولذا كان سكوتاً وصموتاً وشارداً. لم يكن يميل إلى اللعب مع أحد، كنت أراه دوماً لوحده على بيادر بلدتنا التابعة لمدينة حمص. اقترب منه. أتودد إليه. لكنه كان يكرر جفاءه، وعدم اكتراثه.

والده مات في العام الذي حصل فيه على الشهادة الابتدائية، وخالته . زوج أبيه . طردته من البيت. نسيت أن أذكر إن والدته توفيت وهو في الخامسة من عمره، فهام في البلدة يأكل من نفاياتها، وينام على دكك أزقتها في هذه الفترة توطدت صلتي به. كان لدينا بيت مهجور في ظاهر البلدة فأوينا، أنا وهو . إليه، وصرنا نبيت في ركن منه، وكان الفصل صيفاً النجوم تحملق بصفاء، والقمر يطل بنوره الفضي على التلال والسهول والوهاد، ونحن على سطح الدار المهجورة نجلس وننام ونتحدث، ونحلم بالمدن والعدل والبنات.

عندما انتهى فصل الصيف وبدأ الخريف ومال الجو نحو البرودة حزم نهاد أمره وغادر البلدة. نزل حمص، وخاض غمار الصراع مع اللقمة. لم يكن له في البلدة شيء. والده عمل أجيراً في الأرض بالمحاصصة، خالته استولت على الدار لتحفظ أولادها. اختفى نهاد سلوم في ذلك الخريف من عام 1954، ولم يعد أحد يذكره، لقد مات من ذاكرة البلدة.

العامل سليم مرشد

شركة إسمنت حمص

1968/2/20.

من أوراق نهاد سلوم

"إن توزيع الثروة غير عادل، وكذلك توزيع العلم، يجب أن تكون الثروة الوطنية للجميع وكذلك يجب أن يتعلم الجميع، إن المرأة مستعبدة ولابد من تحريرها. إن تعليمها هو بداية طريق التحرر. أنتم لم تولدوا فقراء لكي تظلوا فقراء وإلى الأبد، ليس من العدل أن يستمر الأغنياء مسيطرين على الثروة والجاه وكافة الخيرات.

عاشت الطبقة العاملة"...

سألت حسن المانع:

. من هذا؟

. إنه جورج قسيس مدير "الإنجيلية".. وأحد أبرز قادة التنظيم في المحافظة.

كان إعجابي به يزداد يوماً بعد يوم.

مذكرات عثر عليها عامل مجارير.

. 1 .

لم أعد وحيداً، إن قضية ما تستحوذ على ذهني، أقرأ بنهم عن الاشتراكية. عن الطبقات، عن تاريخ الوطن العربي، أشعر أن ما أقرأه عن الاقتصاد وعن الصناعة والتجمعات الكادحة لا يتلاءم مع الواقع الذي نحياه، هي في واد، ونحن في آخر. القسيس جورج شخصية فذة. اكتشف نشاطي وقدره. عبأت كافة الباعة الجوالين الذين يجوبون المدينة وراء عرباتهم ضد الوزارة التي تريد تصدير القمح الفائض إلى فرنسا التي تشن حرب إبادة ضد الشعب الجزائري الذي يحمل السلاح منذ عام ونصف لطرد الاحتلال الفرنسي.

. 2 .

منذ غادرت البلدة عملت حمالاً في سوق خضار المدينة، وبعد شهرين اشتريت عربة بثلاثة دواليب. أبيع عليها البطاطا والكستناء والبندورة والباذنجان وأنواع الفواكه.

أجول عبر الحارات من (الحميدية)، إلى (القلعة) ومن باب (الدريب) و(سيدي خالد) أبيت في خان قريب من سوق الخضار مليء برائحة الأحذية، والنعل المنقوع، والروث.

. 3 .

في ربيع عام 1955 تعرفت على حسن المانع. كنت إلى جوار عربتي أقرأ كتاباً بوليسياً فجاء شاب من عمري تقريباً، أنا من مواليد آخر شهر من عام 1935، . وسألني عن سعر البطاطا. اشترى وقبل أن يدير ظهره نظر في الكتاب الذي أقرأه، قال:

. هذه الكتب لا تفيدك..

. ما الذي تراه؟

. أنت عامل، ويجب أن تعرف تاريخك..

. لو تساعدني..

ومن يومها صارت الكتب الهادفة، والجيدة، تردني منه، توطدت أواصر الصداقة بيننا كان في الصف الحادي عشر. الثانوية الصناعية.

. 4 .

تركت التجوال وراء العربة والصراخ عن نوع الحاجيات في الأزقة والحارات. سعى القسيس إلى تعييني عاملاً في شركة الإسمنت، ولكن بعد أن نظمت ثلاثة أرباع الباعة الجوالين في الحزب، وها أنا في الشركة أنشط. إنني أمارس العمل في قلب طبقتي أشعر أن القراءة عن العمال شيء، والعامل في معملي شيء آخر. إنني أحد قادة التنظيم في الحي. استأجرت غرفة في (الحميدية)، وها أنا أتسلم مسؤولية التنظيم والتوجيه في الشركة.

في هذه الفترة عمل سليم مرشد عاملاً موسمياً. هو ابن بلدتي، ساعدته في التثبيت انضم إلى التنظيم، ونام زمناً في غرفتي. تذاكرنا قليلاً في دفتر غبار البلدة. لقد رحلت كل طفولتي، ومعها رحلت بلدتي من الذاكرة.

قال لي:

. ازددت تجربة وثقافة.

. إن الشوارع والأزقة، والتشرد، والدأب على القراءة كلها علمتني.....

رسائل

الغالي نهاد:

لاشك أنني بدأت معجبة، ثم انتهيت إلى حبك والهيام بك. سمعت في البداية . وعن طريق الصدفة . أبي يثني عليك أمام مسؤول التنظيم في المحافظة، قال بالحرف: "إن نهاد سلوم من العمال المثقفين، بدأ حياته في هذه المدينة بائعاً متجولاً، وشبه أمي ثم استطاع بدأبه وصبره ومواظبته على تثقيف نفسه. درس المادية التاريخية وأسس الديالكتيك والاقتصاد السياسي.

لقد أصبح نقابياً ذا شأن. يتحرك بشكل مدروس. يتكلم قليلاً، ويمارس بصمت، نال ثقة كل من احتك بهم. هذا النموذج كم نحن بحاجة إليه..".

منذ سمعت ذلك صرت أهتم لمجيئك، وأندب نفسي كي أقدم القهوة. كما رحت أجلس إلى المائدة معك ومع أبي، وألتقط ما تتلفظ به، صحيح أنك لست وسيماً، ولكنك مثير وهذا هو الأهم. إن وراء وجهك القاتم، وكثافة حاجبيك ثقة بالنفس، وفهم لمجريات الأمور، ومن هنا بدأ يتسلل حبك إلى قلبي، كنت في صغري أتخيل فارس الأحلام جميلاً ومضيئاً. طويلاً وعريض المنكبين، يركب الخيل ويرمي السهام، ويمتطي . إن أبطأت الخيل، الريح، ولكنني عندما كبرت وتفجرت الأنوثة الصارخة، ونضجت. قوي في ذاتي شعور جاد، وواقعي، إذ لابد أن أسلك بأنوثتي درباً أرضى فيه عن نفسي، ولا يتناقض مع رغباتي، فتحولت صورة الفارس الطائر إلى إنسان أوده مؤثراً في الحياة لا متأثراً بما هو متعارف عليه، ومكرر، إرادة التغيير والتبديل فيه أقوى من إرادة الرضا والاستسلام، ولقد وجدت بك أكثر صفات هذا الإنسان. من هنا بدأت أميل إليك. ومن هنا بدأت أتوق للأعماق وليس إلى الشكل. إلى المضمون، وليس إلى الهندام.

الحب يجعل الحياة جميلة أكثر، شيقة بدون حدود، ومحتملة، حبي لك زادني مسؤولية وجعلني أتعذب، وأستعذب طعم هذا العذاب، وفي رأيي يا نهاد أن الحب الأصيل هو الخالي من الطمع، المليء بالطموح، الذي يشغل الذهن والفكر أكثر من الرغبات.

لاشيء أجمل من الحب كسيد للرغبات، ولاشيء أحسن من الرغبات كسيدة للحب

إسلم للتي ستخلص إليك دائماً.

مريم بنت جورج قسيس

صيف عام 1957 آب.

****

إلى الغالية مريم

لم أعرف الحب طوال حياتي، فأمي توفيت قبل أن أشعر بحبها، ووالدي رباني على القسوة والغلظة، وخالتي كانت تكرهني،وقريتي عاشت على التحاسد، والتباغض.

في المدينة عشت كأنني في غابة. القوي يأكل الضعيف والغني يبتلع الفقير. هكذا يا عزيزتي عشت حذراً وخائفاً دوماً. من نفسي أولاً، وممن حولي ثانياً، ومن المرأة والأنوثة ثالثاً. منصرفاً نهائياً عن تاء التأنيث.فأنا فقير ويجب أن أعرف حدودي في اعتقادي أن الناس جميعاً يحتقرون الفقير. وخاصة النساء.

عندما ظهرتِ في أفقي، لم أصدق أبداً، أمعنت طويلاً في السماء. أهذه نجمة حقيقية؟ أم أن أحلام اليقظة وراء ظهورها؟ كذبت نفسي آلاف المرات. أنا المشرد المحروم والمعدم. تحبني فتاة جامعية ومن بيت علم ومال وجاه ونضال؟ هذا غير معقول.

لقدكنت وأنا أبيع على العربة متجولاً أنظر إلى النساء بعين مليئة بالأسى والانكسار، ثم أردع نفسي. أزجرها معيباً عليها النظر إلى شيء ممنوع، ومستحيل، وهو ليس لي، ولا سبيل إليه.

إذا قلت إنني لا أصدق حبك. فهذا ليس من باب المبالغة،وإذا قلت إنني أحار في حبك فهذا هو الواقع. حبك يشجعني على المضي في الدرب.

والدك يحيرني، هو منهمك في إكمال بيته الصيفي في (المشتى) والظروف العامة تتجه ضدنا بل ضد كل الوطنيين الطامحين إلى الوحدة والاشتراكية. فالوحدة مطروحة ليس كمشروع. بل كشعار. المشروع استراتيجية، والشعار دعاية، كما يجري فصلها عن العدالة والإنصاف. ويقودها البصاصون. كل هذا البؤس يتطلب نضالاً وإيماناً وتعبئة.

في عملي أتعرض للمضايقات. أحاصر من قبل اتحاد عمال المحافظة. أشعر أن البعض يتعامل مع جهاز الأمن حتى بت حذراً من أكثر النقابيين.

جدي في الدراسة، وسأجد في عملي.

طمئني نفسك إننا سنظل نحب بعضنا أمام كل الجهات،وتحت كل الظروف.

نهاد سلوم

أواخر ك1 / 1957.

****

في اليوم الأخير من كانون الثاني عام 1958، كانت تنطلق سيارة صغيرة بحذر نحو الأزقة المحيطة بالثانوية الإنجيلية، وهناك غير بعيد عنها بيت الأستاذ جورج قسيس.

في العاشرة ليلاً تم إلقاء القبض عليه أو سيِّر مخفوراً إلى دمشق، وبعد اعتقاله بنصف ساعة انطلقت مريم بخفة نحو غرفة نهاد.

ذهل عند سماعه الخبر، رغم توقعاته، أخذ منها الأوراق والمناشير، وتناولا الشاي بصمت وحزن، وفي الصباح التالي كان نهاد مع أوراقه وحاجياته في غرفة حسن المانع الذي استأجر غرفة في بساتين (ديك الجن) تاركاً أهله بعد تعيينه ميكانيكياً في المصفاة.

بدأت مرحلة شاقة وصعبة، اختفى إثرها نهاد، فقد أصبح مطلوباً، سرح من عمله بسبب الغياب غير المشروع.

ترك له الأستاذ جورج مسؤولية العمل السري الذي بدا كأنه معلوم من قبل الأمن لأنه كان يتم إلقاء القبض على العشرات يومياً.

واصل نهاد عمله بلا كلل طوال عام 1958 فاستطاع ربط القرى بلجنة الريف، كما ربط المعامل والأحياء بلجنة المدينة، واستقر في مغارة من مغارات (المشرفة) واستؤنف النشاط قوياً وفعالاً.

في منتصف عام 1959 أفرج عن جورج قسيس.

****

تقرير أمني:

عاد التنظيم إلى العمل بعد ذهابنا إلى السجن، استطاع المدعو نهاد سلوم، أن يلم الشتات ويبدأ من جديد، فقلب تنظيم الأحياء السابق إلى تنظيم معملي، كما ربط الأحياء بالمعامل المتواجدة قربها أو في محيطها وشكل قيادتين: واحدة للريف، وأخرى للمدينة، كما شكل لجنة عليا تشرف على القيادتين تضم ثلاثة أشخاص هو واحد منهم، الأسماء مستعارة. اسم الثاني هو حسن المانع، أما الثالث فهو رئيس نقابة النقل البري حالياً، والذي يحمل في التنظيم اسماً غير اسمه.

****

محضر تحقيق

. الاسم؟

. منير مرزوق.

. العمل؟

. سائق في دار المحافظة.

. ماهو اسمك في التنظيم؟

صمت..

. أجب وإلا عدنا إلى استعمال الكهرباء.

. اسمي سعدي الشامخ..

. خذ ورقة وسجل عليها أسماء وعناوين قيادة اللجنتين:

. الريف والمدينة ..

صمت

. وسجل لنا مكان نهاد سلوم حالياً، وبالضبط، وسوف نعتمدك عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد عمال المحافظة مع الاحتفاظ برئاستك لنقابة النقل البري...

صمت

. أعيدوه إلى التعذيب..

. لماذا؟

. لأنك لا تفهم..

. قلت كل شيء..

. أكتب هذا الانسحاب ووقع عليه.

. إنني بريء من الانتساب..........

صدق من الشرطي عوض الساعي

في تشرين الثاني عام 1959.

****

يوميات مريم

ـ لو أن نهاداً يرحل، ويترك هذه البلاد، وعندها سوف ألحق به، إنه بالنسبة لي الضوء والزيت، النور والسفينة، بات ملاحقاً ومطلوباً. أخاف عليه، السلطة تريده بأي ثمن.

1 نيسان 1960.

. لم يكن أبي كذلك، أصبح غير واضح، ولأمر تافه يصرخ، يميل إلى الإنزواء لقد تم إكمال البيت الصيفي في (المشتى).

10 نيسان.

. أدرِّس اللغة الفرنسية في (الإنجيلية). هذا هو العام الأول الذي أعمل فيه. تخرجت بامتياز من الجامعة. لم يزل نهاد ملاحقاً ومطلوباً.

15 نيسان..

ـ تقاعد أبي من وزارة التربية، أنا أشعر أنه تقاعد من كل شيء. المكتبة الضخمة التي في بيتنا كانت دوماً مرآتي.. وعندما ضم فؤادي مرآة أخرى ازددت ألقاً ومعرفة بنفسي ومدينتي وقلبي.

20 نيسان

. جميل فصل الربيع. وجميلة الطيور والأشجار، الناس يضحكون ويرقصون ويحبون في هذا الفصل.

لكن المطلوبين والملاحقين يلطون في الظلمة، ووراء الأبواب، ويتمنون يوماً أن يكونوا ظلالاً. يعيشون الربيع خريفاً، والنهار ظلاماً والأمن اضطراباً. وقد كان نهاد كذلك، التقيت معه في بساتين (الدبلان) بعد الغروب كان شاحباً، وكان مفجوعاً قال:

"إن أباك هو السبب، لقد خسر تاريخه، وباع شرفه، حسن المانع قابله أمام الضابط المحقق. كنت قبل ذلك أبحث عن السر، لم أجد مبرراً له أن ينصرف لإكمال بيته الصيفي في مثل هذه الظروف. مريم سأظل متخفياً، أو سأسجن ومثل هذه الحالة ستستمر أعواماً. لن يفيدك انتظاري، أحببتني رجل قضية وبعد أعوام من الملاحقة أو السجن تنفصل القضية عن الرجل، أو يموت الرجل. فلا القضية لوحدها تفيدك، ولا الرجل بلا قضية ذو شأن."..

. سأظل أحبك يا نهاد..

. وأنا..

25 نيسان

في هذا اليوم تم القبض على نهاد سلوم في قرية (قطينة) نتيجة وشاية خسيسة وسيق إلى دمشق ...

1 أيار 1960.

حسن المانع يعود إلى التسجيل.

تزوجت مريم عام 1963 في عز كانون من قريب لها يعيش في المهجر، سافرت معه، قبل زواجها حاولت زيارة نهاد. إلا أن السلطة لم تسمح لها، فهي ليست أخته، ولا خطيبته، ولا زوجته كما استحكم العداء بينها وبين أبيها، وبعد عام من زواجها وسفرها توفي والدها بالسكتة القلبية، وفي بيته الصيفي. تأكدتُ من وصول رسالة منها إلى نهاد، وفيها تعتذر له عن زواجها، وتدعوه . إن خرج . إلى الذهاب إلى مونتريال وسوف ترسل له ثمن البطاقة.

أحّبته بصدق، وأحبَ قضيته بتصوف. سجنتُ معه، وبعد ورود الرسالة. أفرج عني صدفة. لقد توسط مدير السجن . وهو ابن عمي . لدى دوائر الأمن العليا وكفلني، وحررت تنازلاً، سعى . فيما بعد . هذا القريب إلى تعييني في شركة (الصناعات التحويلية). أحيا لكي أعيش. مطامحي لا تتعدى تحرك البهيمة حول معلفها.

****

عودة إلى حركة الرقص الأولى

مات نهاد سلوم في العاشر أو الثاني عشر من حزيران عام 1967؛ وكانت البلاد تعيش أعمق هزيمة وطنية..

"لم يزره أحد في السجن، ولم يبتسم أحد في وجهه، وعندما أفرج عنه بعد سبع سنوات نتيجة عفو عام بسبب الحرب الحزيرانية، وحدوث الهزيمة كان قد بلغ الثالثة والثلاثين. كان شعر رأسه قد شاب، وتقوس ظهره. وصار فمه كالمغارة، وكان . إضافة إلى كل ذلك . دون حذاء ودون إحساس. وعندما ترك وراءه باب السجن كان بانتظاره صديق أيامه ولياليه، فأخذه عنوة بين أحضانه. وقبَّله.

حاول نهاد الهرب والتخلص منه، ومن قبضته إلا أنه لم يستطع، فاستسلم إليه فاقداً وعيه، هذا الصديق الودود هو : البطالة."..

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

الفان

شعر...م

حمد حمدان

شيء يشبه الدائرة..

شيء يشبه الزكام

قصة: د. محمد جمال طحان

لم أكن راغباً في الزعامة، ولم أفكّر بأن يكافئني الجيران على اهتمامي بشؤون الحي وأهله. لكنّهم أغروني بالانضمام إلى لجنة الإشراف العامة.

قال أبو عبدو: –يا محمد أنت تتعب كثيراً مع أهل الحي، ولك أيادٍ بيضاء على ما يجري فيه. ولأن أبا عبدو زعيم الحي، قلت في نفسي: إنه رجل جدير بالزعامة، وهو لمّاح لأنه يميّز الصالح من الطالح.

أمّا محسن، عضو لجنة الحي، فقد حدّثني عن همومه: –يا صاحبي تعبت من اللجان، وأنت شابّ هُمام تستطيع القيام بالمهمّة على خير وجه.

تتالت الأيام وقَرُبَ موعد انتخاب لجنة الحي، فتحمّس أبو النور الأرمل الذي تشاغل عن أحزانه بالعمل على تنفيذ توجيهات اللجنة طوال أعوام. وقد لاحظت اندفاعه حين هرع إليّ قائلاً:

–حان الوقت يا محمد كي نكون معاً في اللجنة الجديدة.

بصراحة أقول لكم: لم يُثرني اندفاعه وحماسه الشديدان، وإنّما أكبرت فيه روح المغامرة ومحاولة التغلب على الزمان. ترك خلفه سنيَّه الخمسين وبدأ يُقنعني بلهجة الشاب. المهم.. لم يتركني حتّى تمكّن من اللعب بعقلي وجعلني أقدم على ترشيح نفسي لعضوية اللجنة. قدّم إليّ ورقة وقلماً وأملى عليّ صيغة طلب الترشيح، ثم تأبّط ذراعي كي أرافقه إلى رئيس اللجنة حيث تُقدَّم الطلبات. سايرته في الاندفاع وأنا أقول في نفسي:

–ترشيحي لن يضير اللجنة القديمة، ولا بأس من دخول لعبة الانتخابات، على الأقل، كي أعرف عدد الأصوات التي يمكن أن تناصرني من أهل الحي الذي لم أقصّر في خدمة أيّ واحد منهم.

وفي الطريق، وقف أبو النور يتحدّث مشيراً بكلتا يديه:

–هل تعلم أن ممدوح الطبّال رشّح نفسه ووافق له رئيس اللجنة على الترشيح؟ صمت برهة..

تابع السير وتبعته.. ثم توقّف ثانية، وضع يديه على صدغيه وصاح:

–يكاد عقلي يختلّ.. تصوّر يا محمد.. حمدو العتّال.. تعرفه.. صاحب الأداة التي توضع على الزنّار.. تعرفها (الغمزوية). هذا الرجل صاحب المشاكل الذي يقلق الحي بصوت آلة التسجيل كلَّ ليلة.. هذا الذي صرخ بوجه الزعيم: أنت لست زعيماً.. أنت حرامي.. واللجنة كلّها مرتزقة.. حصدتم آلاف الليرات من وراء مصاعد الحي وتنظيف المجاري وإصلاح شبكات المياه... هذا... هذا... الذي سمّاه الزعيم رئيس اللجنة (حثالة الحي)، هو أيضاً رشّح نفسه وقبلت اللجنة ترشيحه... أما أنا فيقولون لي: (بكّير) لم يحن الوقت بعد لتصبح باللجنة، اللجنة عملها صعب وبحاجة إلى مِران... أنا الذي عملت طوال أعوام متابعاً تنفيذ ما تقترحه اللجنة، يهملون طلبي ويقولون: رئيس البلدية لم يوافق على ترشيحك.

ضرب أبو النور جبهته بكفّه وهو يقول: -أخي.. هذا الكلام لا يقنعني.. ما علاقة رئيس البلدية بلجنة الحي.. نحن لا نطلب التوظيف في البلدية.. هذه لجنة أهلية لا علاقة لأحد بها سوى أهل الحي أنفسهم.

تابع أبو النور سيره وهو يُخرج أوراقاً من جيبه، دفع بها إليّ قائلاً:

-اقرأ... ثلاث صفحات فيها سرد سريع للأعمال التي قمت بها، ويقول لي محسن أنت لست مؤهّلاً للاشتراك في اللجنة... خبير في شؤون الاقتصاد، ومستشار الرئيس الفلبيني الراحل.. ومنسّق العلاقات الدولية التي قرّبت وجهات النظر بين غواتيمالا وشمال أفريقيا... مقترحاتي هي التي أوقفت حرب الدانمارك.. سلني ما شئت في الطب والهندسة والتاريخ... وكما تعلم... أنا من أنصار الحفاظ على الصحة.

وقف أبو النور ثانية... كبت سعاله.. أخذ الأوراق من يدي.. دسّها في جيبه وأخرج علبة الدخان.. أشعل سيجارته.. نفث دخانها عالياً في الهواء، راقبتُ تصاعد الدخان وأنا أنتظر تلاشي سحابته البيضاء، لكنَّ أبا النور لم يتركني أتأمّل طويلاً، بل فاجأني بسؤاله: -أليس من العار مشاهدة مثل هذه الأمور والسكوت عنها؟ اللجنة تقبل ترشيح النكرات كي تفوز هي في دورة جديدة.. لا رئيس البلدية ولا المختار لهما علاقة بذلك.. اللجنة الحاليّة تريد أن تتمتّع بعضوية دائمة.. الأمور واضحة.

لن أكذبَكم.. شعرت بالأسى ووجدتني أندفع بنبرة حادّة: -أوافقك الرأي.. لابدّ أن تقبل اللجنة ترشيح كل من يشاء، ما دامت القوانين تنطبق عليه.. والمسألة مسألة انتخاب، وأهل الحي أحرار في اختيار من يرونه مناسباً.

المهم.. دخلنا مقرّ اللجنة ولم نجد الرئيس، ولأنني كنت مرتبطاً بموعد هام، لم أستطع انتظاره طويلاً، لذلك تركت طلب الترشيح في عهدة أبي النور وغادرت.

بعد ثلاث ساعات رنّ جرس الهاتف في منزلي استأذنت ضيوفيَّ أحمد ولؤي ورفعت السمّاعة.. كان أبو النور على الخط فأخبرني أن رئيس اللجنة يرجو منّي ومنه سحب الترشيح، ووعَدَنا بأن نصبح من أعضاء اللجنة في الانتخابات التي تلي هذه الدورة. فوجئت بصدور مثل هذا القرار عن الزعيم الذي غدا يظنّ أن أعضاء اللجنة يعيّنون من رئيسها السابق.

قال أحمد: أنصحك بسحب الترشيح فليس من مصلحتك معاداة الزعيم.

قلت: -يا صديقي.. أنا أحب اللجنة ورئيس اللجنة، وترشيحي لا يعني العداوة لأحد.. فقط أريد أن أثبت لنفسي أننا في حيٍّ راقٍ يقدّر أهله من يساعدهم، ويصرّون- رغم فساد الأحياء الأخرى- على التعامل بأسلوب حضاري... أبو النور مهندس زراعي قدير.. ما المانع من قبول ترشيحه؟

تدخّل لؤي قائلاً: -أنا معك يا صاحبي.. لا تسحب الترشيح وليكن ما يكون.. الحرية خبزنا اليومي، والديمقراطية مبدأ لا يرفضه أحد.

قرّب فمه من أذني وهمس: -كل من يخدم الحي من غير أعضاء اللجنة يقولون إنّه ذيل لها.. وهذه صفة لا تليق بأحد أليس كذلك؟!

صمت لؤي برهة ثم رفع سبّابته باتّجاهي وقال:

-إذا قبلت بأن تسحب الترشيح، فإنني أضعك في مصافّ مناصري النزعة الاستبدادية.. (الموّانات والخواطر) ليس لها دور في هذه الحالة. لكل من يشاء الترشيح، ولكن ناخب اختيار من يشاء.

تدخّل أحمد قائلاً: -يا جماعة.. الأمور كلّها مرتّبة (من فوق) ولا تجدي أيّ مكابرة فيها.

صاح لؤي غاضباً: -وَلَو.. من فوق أو من تحت.. لا يهمّ.. الناتج لا تهمّ.. المهم أن نبقى مصرّين على المبدأ وليكن ما يكون.

سألني أحمد ببرود شديد: -أستاذ محمد.. ما هو قرارك؟

تمليّت وجه كلٍّ منهما برهة.. لم أجب.. مددت يدي لابتلاع دواء الصداع وأنا أفكّر في القرار الذي أحبّ أن أتّخذه غداً.

*   * *

لم تنتهِ القصة... لا تخمّنوا شيئاً، سأحدثكم بنفسي عمّا جرى...

في اليوم التالي حملت غضبي واقتحمت غرفة رئيس اللجنة، وما كدت أجتاز الباب حتى ترك سمّاعة الهاتف وانتفض ساعياً إليّ بسرعة ويده ممدودة باتجاهي.. صافحني قائلاً: ابن حلال.. كنت أتصل بك الآن... مبروك.. أجمعت اللجنة على ترشيحك في قائمة التضامن.

داهمني صمت مفاجئ.. تعثّرت حتى وصلت إلى أقرب كرسي.. تمالكت نفسي ثم قلت له: أرجو أن تقبل اللجنة اعتذاري... يسعدني أن أشارك في أعمال الحي من خارج اللجنة، وأنا أتابع نشاطي الخاص في البحث العلمي.

قال رافع: - اجتمعت لجنة الحي الحالية، وهي تناصر أن تنضمّ إلى اللجنة دماء جديدة... وقد اتفقنا على دعم ترشيح شباب الحي الفاعلين.

تجوّل نظري في أرجاء الغرفة، وعندما وقعت عيناي على محسن تبادر إلى ذهني سؤال مفاجئ:

-لماذا وصفت أبا النور بأنه غير مؤهَّل للانضمام إلى لجنة الحي.

أجابني بهدوء تام: -إنّه يحمل مؤهّلات عالية، وهو فهيم في الجغرافيا والفلك والطب... ولكنه مبتدئ في معرفة شؤون الحي، وهو حديث الإقامة فيه، وأساليبه ساذجة في معالجة مشاكله.

حين سادت لحظة صمت... أدركت أن اللجنة تريد إخلاء المكان للتداول في شؤون الانتخابات القادمة. استأذنت وغادرت.

وأنا أجتاز الشارع، تلقّفني أبو النور قائلاً: -لابد أن نضع قائمة تواجه اللجنة القديمة.. نترك الرئيس معنا ونتكاتف مع بعض المرشّحين.

قلت له: -ليست لديّ الرغبة في أن أكون في مجلس الحيّ، وإنما قدّمت ترشيحي لكي أمارس حريتي الديمقراطية وحسب.

قال: -أعرّفك على بعض الأشخاص الذين يمكنهم أن يدعموا قائمتنا المستقّلة.

قلت له: -يا أخي.. اتّصلت بي المرشّحة سميرة كي نتعاون في حملتنا الانتخابية، وشرحت لها فهمي للانتخابات... إنني أثق بآراء الناس وبقدرتهم على الفهم والتمييز بين الصالح والطالح، ولست بحاجة إلى قوائم تفرضني أو تفرض غيري على الناخبين.. إليك عنوانها ونسّق معها كما تشاء.

*   * *

في اليوم التالي تهاديت إلى مركز الانتخاب متأخّراً.... صادفني رافع عند المدخل فقال معاتباً:

-المرشّحون هنا منذ ساعتين.. وأنت تأتي متبختراً؟!...

في البهو المؤدّي إلى مركز الاقتراع وُزّعت عليَّ ستُّ قوائم مختلفة، مع بعض السكاكر والحلوى.

استعرضت القوائم: القائمة المستقلة وفيها أبو النور والعتّال والطبّال ومعهم اسمان قويّان في المجلس القديم- لائحة الشباب المندفع ومعهم أبو النور- لائحة مناصري تجديد الحي ومعهم رافع- لائحة صوت المرأة ومعهم أبو النور- قائمة تشجيع السياحة ومعهم أبو النور ومرشّح من المجلس القديم- القائمة المتضامنة وهي تشمل بعض

أعضاء المجلس القدماء وفيها أسماء جديدة.

المهم أني لم أجد اسمي في أيٍّ من تلك القوائم المطبوعة، حتى إن جاري البقّال سألني:

–سمعت أنك مرشّح فهل انسحبت؟

قلت له: –لم أنسحب.

قال: –لم أجد اسمك في هذه الأوراق.

أشرت إليه كي يقرأ ورقة صغيرة ملصقة على زجاج باب مركز الاقتراح وقلت له: –تلك هي قائمة بأسماء المرشّحين... أما القوائم الأخرى فهي لوائح انتخابيّة.

دخلت معمعة الانتخابات أراقب ما يحدث من بعيد...

لكنّ المفاجأة كانت بانتظاري.. تقدّم إليّ شابّ وأعطاني لائحة التضامن التي شكّلها المجلس القديم وقد ضمّت اسمي في أسفلها.

لمح رافع استغرابي فدنا مني قائلاً: لقد تداولنا اسمك منذ أيّام واتفقنا على أنّك جدير بالثقة.

* * *

بعد صدور النتائج.. كان اسمي على أهبة النجاح، فسررتُ بمحبة الناس التي اتّضحت من غير حملة انتخابية... جاء ترتيب أبي النور بعدي مباشرة وتفاوتت نسبة الأصوات التي حازها الآخرون بعدنا.

أتصدّقون؟!...

سررتُ لأنني لم أفز بالانتخاب... كل أعضاء المجلس القديم أسفوا لأنني لم أفز.. وكثير من الناس لم يصدّقوا أنني بقيت على شفا الدخول في المجلس... هذا بالضبط ما أسعدني..

لجنة الحي نافذة يتّضح من خلالها حبّي للآخرين.. وقد تحقّق لي ذلك من دون اللجنة، فبادلوني حبّاً بحب..

ولكنّ الذي ساءني أن بعض المرشحين الذين فشلوا في الانتخابات بدؤوا يطلقون الشائعات حول الحي وأهله:

–إنه حي سافر يريد أن يسيء إلى مدينتنا.. أهالي الحي لديهم ارتباطات سريّة مع الأجانب.. أسماء لجنة الحي يعيّنها خبراء في الإمبريالية العالمية..

أمّا أبو النور فقد بات مقتنعاً أن لجنة الحي مدينة بفوزها لجهات خفيّة.

الحق أقول لكم: –قد أفهم شائعات المرشّحين الفاشلين الذين بدا لهم العنب حامضاً، وقد أفهم أسباب النميمة التي تنتشر بين أعضاء المجلس الجديد (المتضامن) على الغائب منهم... ولكن ما لم أستطع فهمه حتى الآن: لماذا لا ينتقل من الحي بعض أهله الذين ينعتونه بالحي المتآمر الإمبريالي؟... لماذا يصرّون على البقاء فيه، ويستمرون في هجائه؟...

إنه سؤال موجّه إليكم مباشرة: –كيف يمكن الخروج من تلك الدائرة؟..

❑❑❑

"**غسيل الصوف**"

قصة: هدى يونان

تتربع قرية ليلى على سفح التلّة المطلّة على النهر من الجهة الشمالية، لذلك فهي تستطيع متابعة شروق الشمس وغروبها، وكيف تتجاوب صفحة المياه مع هاتين الحالتين وما بينهما من حالات، حيث يزدحم حرم النهر بالصيادين وهواة السباحة من أولاد وبنات كما يزدحم بالنسوة /غاسلات الصوف/ اللواتي يهيئنه نظيفاً لفرش وحشايا غرف النوم، خاصة فرش نوم العرسان.

فغسيل صوف العرسان، يغدو عرساً حقيقياً عن ضفة النهر، لأن كل نساء وفتيات القرية تشارك في هذا العمل البهيج، المصاحب بالصخب والضجيج والزغاريد والأغاني الشعبية المرحة، آهٍ، كم تذكر ليلى، وكم تتذكر كم فرشة غسلت، وكم من صوف نظفت، من أجل كل صبايا القرية، وكل عرسان القرية، من أجل إخوتها وأخواتها، رزوق وعاطف وكحلا، الأخت الأكبر منها، واعتقدت أنه قد حان دورها، وحان دور صوف غرفة نومها، أن يغسل، لكن الدور قفز عنها، مرّة إلى عطيّة أختها الأصغر منها بعام واحد فقط، والآن يقفز الدور عنها إلى "رجاء" أختها الأصغر منها بعشرة أعوام، فلقد أنجبت أمها ثلاثة ذكور، بينهما.

لماذا اختار "كامل" أن يتزوج "رجاء" أختها بالذات؟ ورجاء صبيية الخامسة عشرة؟ وليلى ابنة الثلاثين. لعلّه هذا هو السبب بالذات؟ فهل هناك من يناقش في موضوع: من الأحلى؟ ومن الأجمل؟ ومن الأكثر رشاقة؟ فقدت ليلى على مدى الأيام نضارة وجهها، ولكنّ شعرها الأشقر الكثيف الذي ورثته عن جدتها الأرمنية، مازال يتدلى على ظهرها ضفيرة طويلة تكاد أن تلامس التراب ولكن دون أن تبقى الأجمل.

المشكلة ليست في "رجاء".. المشكلة. أن كاملاً هو شقيق عمون الذي خذل ليلى، عمّون الشاب الجميل الذي يقيم في قريته الواقعة في الجانب الآخر من النهر، والذي نذرت ليلى نفسها له، ولكنه، خذلها، وهرب في بداية العام مع فتاة أخرى من قرية بعيدة، ثم سافر معها إلى خارج البلاد..

وكل شي قسمة ونصيب، فما ذنب رجاء؟ وما ذنب كامل؟ آهٍ، كم من دهر طويل مرّ على هذا الحادث؟ هل كان العرس بهيجاً؟ هل غسلت ليلى صوف العرسان بيديها؟ جاءت أم كامل من الجانب الآخر من النهر، من قريتها، عبرت النهر، لا بالسفينة المهترئة هذه المرّة، بل بالسيارة

عبرت الجسر، لقد جاءت بأبهة تليق بأم موسرة، يغدق عليها ولدها المغترب "عمّون" بالنقود والهدايا الكثيرة الثمينة، جاءت تخطب رجاء لابنها كامل، ووافق والدا ليلى بكل فرح وطيبة قلب، وهكذا، وضع الجميع ليلى، أمام المحك، ما بين أنوثتها المخذولة، وحبها لأختها، لم تستطع أن تفوه بكلمة، لقد اضطربت مشاعرها، وخشيت حتى الموت، أن تبوح بما في داخلها، حتى لذاتها لم تكن لتعترف،

وخرجت ليلى تتمشى على ضفة النهر، تركتهم بعد أن وضعت أمامهم أكواب عصير البرتقال الطازج، وصحون المعجنات التي صنعتها بيديها، وخرجت تتمشى على ضفة النهر، كانت الضفة تعج كعادتها بالصيادين وهواة السباحة من أولاد وبنات، ولم يكن موسم غسيل الصوف قد بدأ بعد، فالأعراس لم تبدأ بعد، ومازال الطقس يميل إلى البرودة،

في نيسان دائماً الماء بارد، ولكنها نزلت إلى الماء.

مدّت أولاً يديها، تتلمّس برودته، أحسّت بالقشعريرة، ولكنها قاومتها، وغسلت يديها، ورشقت على وجهها، ثم مدّت قدميها الواحدة بعد الأخرى، فغمرتها المياه الضحلة، ومشت في الماء، وهي ترتعش، وتابعت المسير، تبلل ثوبها، التفت إليها بعض الصيادين، دون اهتمام، فلقد اعتادوا منها ومن بقية النسوة أن ينزلن بملابسهن في الماء، ويسبحن، وكلهن يعرفن السباحة، وليلى أيضاً تتقن السباحة، لكنها الآن لا تسبح، إنها، تحتضن الماء، تخوض فيه فيغمرها حتى الخصر، ثم كلما أوغلت.. يرتفع ويرتفع، ثم ألقت نفسها بين غمراته فغطى رأسها، ولم تقاوم، تركت جسدها يعوم مع التيار، شهقت مرة أو مرتين، وقد قذف بها التيار فجأة فوق السطح، ثم... شعرت بهدير التيار في أذنيها، وكان فمها يعب الماء ويقذفه دون هوادة كغلاصم السمكة، حتى مضت مع التيار.. و.... لم يعد يبين منها، سوى خصلات من شعرها الأشقر الطويل، فقد انحلّت عقد الجديلة، وتماوجت فوق الماء، وكأنها، خصلات من صوف، تاهت من يد فتاة، أثناء غسيل الصوف".

❑❑❑

ضباب الأيام

قصة: د.أحمد نزار صالح

زياد التنبك، رجل عادي جداً. لا يلفت النظر. لا يثير الانتباه.. هو موظف نشيط في الدوائر المالية. أكمل الثانية والخمسين من عمره ولم يتزوج. سرقته الأرقام والحسابات التي عشقها حتى العبادة. أعطاها زهرة شبابه. كافأته الدولة فوضعته رئيساً لأحد الأقسام المحاسبية المعقّدة في الدائرة. شغل المنصب بإخلاص المحب الولهان بالأرقام والجداول والحسابات!.

سارت حياته رتيبة لا تشوبها المفاجآت أو المغامرات. من المنزل إلى العمل إلى المقهى إلى المنزل إلى العمل!

كان من الممكن أن تستمر حياته بهذا الشكل حتى نهاية حياته.. لولا حادثة صغيرة تعرّض لها!

* * *

ذلك اليوم، استدعى التنبك أحد مرؤوسيه وسأله بحدة:

–أين الجداول الضريبية الخاصة بتجار الجملة؟

–لم أنجزها!

–ماذا؟ لماذا؟ نحن في نهاية السنة. ماذا تنتظر؟ ماذا كنت تفعل؟

استمر يوبخ الموظف سلمان بكلمات مندفعة كالسيل دون أن يتيح له فرصة الجواب... تعب من الصراخ. قال سلمان أخيراً بمسكنة:

–أنا آسف!

–لا ينفع الأسف!

–أعطني الأوراق الخاصة بالتجار فأنجزها لك خلال أيام...

–أعطيتك الأوراق منذ زمن طويل!

–أضاعتها زوجتي!

هاج زياد التنبك وماج. أرغى وأزبد. قال وهو يحاول ضبط أعصابه:

–حسناً. سأرفع تقريراً. ستحال إلى التحقيق.

–أرجوك يا أستاذ زياد...

–هل تريدني أن أقع في الهاوية مكانك؟

–تستطيع بمهارتك (لفلفة) الموضوع. أرجوك.... عندي زوجة وأولاد!

–اخرج من هنا. أجزم أنك متورط حتى أذنيك مع أولئك التجار!

–أنا غير مذنب. زوجتي هي التي...

-اخرج. قلت لك اخرج من هنا. واستعد لتحمل تبعات سرقاتك!

* * *

بعد أقل من نصف ساعة. قبل أن ينتهي زياد التنبك من كتابة تقريره، عبقت في غرفته رائحة نفاذة مسكرة، تشبه رائحة الياسمين، أيقظته من استغراقه الشديد.... رفع رأسه. فوجئ بفاتنة ممشوقة تقف أمامه في منتصف المسافة بينه وبين الباب. قالت بهمسة مبحوحة محببة:

-هل أستطيع الدخول؟

لم تنتظر جواباً. أغلقت الباب. خَطَت بكبرياء وثقة إلى الداخل. جلست على المقعد المقابل له. وضعت ساقاً فوق ساق. سترت ما عري من فخذيها بحركة أرستقراطية مغرية!

بيضاء البشرة، سوداء الشعر، خضراء العينين، ممتلئة الشفتين، شامخة الصدر، ضامرة الخصر، مدورة الأرداف، مستوية الظهر!

بُهت زياد التنبك. مضى يحدّق فيها باستمرار وانبهار!

قشرته التي غَلَّفَ بها نفسه بعيداً عن النساء تمزقت وانهرست كأن يداً حديدية عصرتها.... مضى ينظر إليها بإعجاب لم يستطع إخفاءه. تسارعت دقات قلبه. تهدّج تنفسه. اعتراه ما يشبه الذهول!

همست الفتاة ببحتها المغرية:

-أنا زوجة سلمان!

رَدّد زياد التنبك وراءها دون وعي منه:

-زوجة سلمان...

تابعت بصوتها المبحوح:

-أشْرَبُ القهوة على الريحة!

ردّد كالببغاء:

-القهوة على الريحة!

أطلقت الفتاة ضحكة موسيقية خافتة وهي تقول:

-هل تأتي القهوة بهذه الطريقة؟ هل يعمل الكومبيوتر عندكم باللفظ أم باللمس!

-لمس... لفظ. كومبيوتر!

قامت الحسناء إلى الجرس المتدلي قرب الحائط. قرعته دخل الحاجب فوقف متسمراً على الباب. عاجلته بقولها:

-قهوة على الريحة لي... وقهوة الأستاذ زياد المعتادة!

يا إله السموات!

بدا اسمه يخرج من بين تلك الشفاه المخملية كأنه يولد من جديد!

* * *

لم تمضِ إلا دقائق معدودات حتى قامت حركة دؤوبة في غرفة زياد التنبك. موظفون وموظفات يدخلون ويخرجون. أوراق للتوقيع. معاملات للإنجاز. مراجعات. أسئلة. تحولت الغرفة إلى خلية نحل حقيقية. بدا أنّ الدائرة التي يرأسها زياد التنبك تعمل في لحظة واحدة أكثر مما عملت خلال الشهر المنصرم كله!

لكن أحداً لم يستطع انتزاع نظرات زياد التنبك من على الفاتنة المتربعة أمامه بلا مبالاة بالجميع!

لما حضرت القهوة، توقفت الحركة نهائياً كأن مارداً جباراً أمرها بالتوقف فسكنت خوفاً ورهبة!

لم يعد يُسمع في الغرفة إلا صوت رشفات فنجاني القهوة من أربع شفاه! وصوت وجيب قلبه!

قالت الحسناء:

–شكراً...

ردد زياد التنبك:

–شكراً:

قالت وهي تقف:

–أنا أضعت الجداول الضريبية!

انتصب التنبك واقفاً وهو يردد:

–الجداول الضريبية!

–أتيت لأدعوك لتناول الغداء عندنا. علمت أنك أعزب!

–الغداء. أعزب!

–سيصحبك سلمان معه. إلى اللقاء.

–سلمان. إلى اللقاء!

* * *

لا أحد يدري ما حصل بعد ذلك.. استمر كل شيء على حاله ظاهرياً. ثمة إشاعات تقول إن الجداول الضريبية الخاصة بتجار الجملة ظهرت بشكل مخالف للواقع. وشائعات تقول إن التنبك وقع في الحب وطلّق الحسابات والأرقام... ثم طالت الأحاديث حتى سيرته وسلوكه وأمانته الوظيفية.

وفي يوم من الأيام، انقضّ جيش من موظفي التفتيش على الدوائر المالية وعلى القسم الذي يرأسه زياد التنبك بالذات. أكد البعض أهمية جهاز الرقابة ومقدرته على كشف المرتشين والمتلاعبين بقوت الشعب، ودافع البعض عن التنبك باعتباره ضحية ظروف قاهرة!

كل ذلك... والمفتشون يفحصون ويدققون ويستجوبون كل من هبّ ودبّ في الدوائر المالية. لم يختلج جفن لزياد التنبك طوال تلك المرحلة الحرجة. بدا وهو يتعاون مع الجهاز التفتيشي كأنه ساحر يقوم بألعابه. يقدم أرقاماً وحسابات تذهلهم وكأنه عقل إلكتروني مبرمج!

ثم خرجت دوائر التفتيش بالنتائج التالية: كل حسابات زياد التنبك وجداوله وأرقامه وأعماله مضبوطة كالساعة التي تعمل بالبطارية! وثبت أيضاً وبالدليل القاطع سلامة العمل وانعدام التلاعب والرشوة!

* * *

بعد أيام. فجأة... اختفى زياد التنبك!

تغيّب عن وظيفته لأول مرة في حياته، فلما أوفدت الدوائر المالية مندوبها إلى منزله (بعد مرور أسبوع على تغيبه) فوجئ المندوب باختفاء الرجل تماماً.

قام مدير الدوائر المالية بالكتابة إلى المسؤولين حول الموضوع فاعتبره القانون مستقيلاً بدون موافقة مسبقة وأحالوه إلى القضاء والمحاكم المختصة غيابياً!

* * *

راجت شائعات كثيرة، بعدئذ، عن زياد التنبك زعم بعضهم أنه يتجول وحيداً على الرمال في شاطئ مهجور، حاملاً

مصباحاً زيتياً يشبه مصباح ديوجين باحثاً عن الحقيقة...

قال بعضهم إن ضميره قتله. قال آخرون إنه هاجر بحثاً عن الحقيقة المطلقة.. قال أحدهم إنه فقد عقله!

سلمان وحده اعترف بأنْ لا أحد يعرف سرّ اختفاء زياد التنبك....

وعلى الرغم من كثرة الرواة والشائعات والمتسائلين فإن أحداً لم يره أبداً بعد غيابه!

ثم غابت الحقيقة، كالعادة، في ضباب الأيام.

❑❑❑

قصص قصيرة جداً

قصة: ضياء قصبجي

قصة رقم-1

كان الموقف صعباً للغاية.. مشيت على غير هدى في الطرقات الوعرة.. ما كنت أريد حقاً أن أدع هذا الوغد.. على الرّغم من أنّه وغدٌ حقيقيّ، مرعبٌ بقسوته.. حقيرٌ بجبروته.. لكنّني ربّما لشيءٍ ما في نفسي، أحبّ الأوغاد، وأحبّ ترويضهم.. ربّما لأثبت لنفسي أنّني مروضةٌ جيّدة للنمور.. وأن لديّ القدرة على أن أكون لاعبةً ممتازةً في سيرك الحياة.

لكنّني فشلت في ترويض هذا النمر.. لسببٍ قويٍّ جداً ألا وهو كرامتي.

قصة رقم2-

كان الموقف صعباً تماماً.. ما كنت أريد أن أدع هذه اللبؤة الشرسة، كنت أمتحن قدرتي في التأثير عليها، ووقوعها في حبائل محبّتي.. ومن وحي حبّها لي أجعل منها عجيناً سلساً... أكوّنه كما أشاء.

وإذا بها قد أحبّتني.. لكنّها بقيت متماسكةً صلبةً، فلم تتلاش شخصيتها القوّية.. ولم يضعف جبروتها ولست أنا بفنّانٍ ينحت الصخور، ويحوّلها إلى تماثيل فنيّةٍ.. بل ما أنا إلاّ إنسانٌ، كان يعتقد أنّ المرأة اليوم.. مثلها، مثل المرأة قبل مائة عامٍ.

قصة رقم 3-

عيناه حجران مستديران، بلون أبيض تشوبه الحمرة.. وحين يتكلم بنزق يقدح منهما شرر يتطاير فيصيب محدّثه.. حين رأته هكذا.. وهي الرقيقة الوديعة.. شحنت نفسها بالقوّة والمجابهة.. وتقدّمت منه.. اقتربت.. اقتربت أكثر، وفي عينيها نظرةٌ فيها من التحدّي الشيء الكثير.

تدحرج الحجران أمام قدميها.. التقطتهما، احترقت يدها، ألقت بها إلى حوض ماء، انطفأ الشرر، حينئذٍ رأت العينين على طبيعتهما.. جدولاً من العذوبة والعاطفة.

قصة رقم -4

جلست أمام مكتبها، فتطاول وأصبح مركباً بحريّاً.. بحثت عن القلمين الأسود والأحمر.. فألفتهما مجدافين خشبيّين.. نظرت إلى تاريخ اليوم، فعثرت على تاريخ ميلادها، ألقت بنظرها إلى السماء.. فوجدتها لوحاً رصاصياً

داكناً.. استغربت، فتحوّل استغرابها إلى متعة.. صبّ لها النادل فنجان قهوتها، فزادت القهوة، واندلقت فوق أرض الغرفة، أخرجت لفافة وألهبت فمها، فاشتعل الحريق.. حينئذٍ ألقت بنفسها في الزورق.

أبحرت بالقلمين المجدافين.. ورحلت إلى عالم آخر.

قصة رقم -5

قطع من الشجرة غصناً بنيّ اللون.. وحمله في يده كعصاً يخيف بها من يشاء.. أحياناً كان يخفيها تحت ثيابه، وإذا اقتضى الأمر، يسحبها ويضرب بها، هذا الذي يزعجه، أو يعذّبه، أحسّ بارتياح نفسيٍّ عميق.. وبقوّةٍ لا مثيل لها.. وراح يتمادى في استعمالها.. ولأنه ينزعج كثيراً "من زوجته، أولاده، رئيسه في العمل، زميله، زميلته" لم يعد يخفيها.. بل حزمها بنطاقٍ لفّها حول خصره..

حاصره الناس بالتنكّر، والتجاهل.. والبغضاء.. أحسّ بالعزلة بالألم بالذلّ، ثم بالمرض. وحين استلقى على سريره.. وطلب المعونة والشّفقة..

لم يجد غير عصاه معلّقة أمام عينيه.. تهدّده.

قصة رقم -6

سرق الطفل مسدّس رفيقه (اللّعبي) وركض في الأزّقة والشوارع.. ركض رفيقه خلفه بسرعة يريد أن يعثر عليه ويستردّ مسدسه (اللعبي).. كان الأوّل يضحك بفرحٍ شديد.. ويختفي في حارة.. ثم يظهر من جديد، فيركض خلفه ثانية.. وبدا سارق المسدس يضحك.. ورفيقه يبكي.. والاثنان معاً يركضان.

السارق سعيد بما حصل عليه.. والمسروق حزين بما فقد.

قصة رقم -7

حين مدّت يدها إلى جيب زوجها، لتأخذ ما تحتاج إليه!.. دخل الزوج وشاهدها متلبّسة بجريمتها، أمسكها من يدها بعنف، خجلت، جداً، وهي العفيفة، ذات الكرامة والكبرياء.. قال بيأسٍ مريرٍ:

-ولكن لماذا.. لماذا..؟ ؟!!

قالت بخجل شديد:

-كنت أريد أن أكتشف ما تخفيه عنّي.

هدأ تماماً.. وأخرج لها ورقة، فرحت لها كثيراً.. ثم أخرج لها ورقة أخرى حزنت لها أكثر.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الصعود إلى دم الحلاّج

شعر..

.....فوّاز حجّو

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

محطات في

تاريخ الترجمة العربية

عرف العرب الترجمة منذ أقدم عصورهم، ولقد أشار الدكتور عبد السلام كفافي في كتابه "في الأدب المقارن" إلى أن العرب كانوا "يرتحلون للتجارة صيفاً وشتاءً ويتأثرون بجيرانهم في مختلف نواحي الحياة، لقد عرفوا بلاد الفرس، وانتقلت إليهم ألوان من ثقافتهم... وانتقلت بعض الألفاظ الفارسية إلى اللغة العربية، وظهرت في شعر كبار الشعراء، وكان الأعشى من أشهر من استخدموا في شعرهم كلمات فارسية. كذلك عرف البعض جيرانهم البيزنطيين"(1).

إذن احتك العرب منذ جاهليتهم بالشعوب الثلاثة المحيطة بهم، وهي الروم في الشمال والفرس في الشرق والأحباش في الجنوب، ومن الصعب قيام مثل هذه الصلات الأدبية والاقتصادية دون وجود ترجمة، وإن كانت في مراحلها البدائية.

وفي زمن الدولة الأموية، تمت ترجمة الدواوين، واهتم بحركة الترجمة الأمير خالد بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان(2).

***1-الترجمة في العصر العباسي:** وبعد الفتوحات العربيّة، واتساع رقعة الدولة العربيّة نحو الشرق والغرب، واتصال العرب المباشر بغيرهم من الشعوب المجاورة وفي مقدمتهم الفرس واليونان ولا سيما في العصر العباسي، ازدادت الحاجة إلى الترجمة، فقام العرب بترجمة علوم اليونان، وبعض الأعمال الأدبية الفارسية، فترجموا عن اليونانية علوم الطب والفلك والرياضيات والموسيقى والفلسفة والنقد.*

وبلغت حركة الترجمة مرحلة متطورة في عصر الخليفة هارون الرشيد وابنه المأمون، الذي يروى أنه كان يمنح بعض المترجمين مثل حنين بن اسحق ما يساوي وزن كتبه إلى العربية ذهباً، ومن المعروف أنّ المأمون أسس دار الحكمة في بغداد بهدف تنشيط عمل الترجمة، ومن المعروف أن حنين بن اسحق ترجم وألف الكثير من الكتب وفي علوم متعددة، وتابع ابنه اسحق بن حنين بن اسحق هذا العمل.

ففي القرن التاسع الميلادي، قام العرب بترجمة معظم مؤلفات ارسطو، وهناك مؤلفات كثيرة ترجمت عن اليونانية إلى العربيّة، وضاع أصلها اليوناني فيما بعد، فأعيدت إلى اللغة اليونانية عن طريق اللغة العربية أي أنها فيما لو لم تترجم إلى اللغة العربيّة لضاعت نهائياً.

وكان المترجمون من أمثال حنين بن اسحق وثابت بن قرة يتقنون اللغة العربية والسريانية وكذلك العلوم التي يترجمونها. وكان حنين بن اسحق قد عاش فترة في اليونان بهدف دراسة اللغة اليونانية، وكان يترجم الجملة بجملة تطابقها في اللغة العربية، ولا يترجم كل مفردة على حدة، كما ترجم يوحنا بن البطريق وابن الحمصي وغيرهما. وكذلك فإن الطريقة التي اتبعها حنين بن اسحق هي الأفضل. من بين الكتب التي ترجمها حنين بن إسحق كتاب "الأخلاق" لأرسطو، وكتاب "الطبيعة" للمؤلف نفسه. وكان العرب في العصر العباسيّ يهتمون بدقة الترجمة ولهذا ظهرت عدة ترجمات لنص واحد، فعلى سبيل المثال ترجم أبو بشر متى بن يونس كتاب "الشعر" لأرسطو (384-322) ثم ترجمه مرة ثانية يحيى بن عدي. فتكرار الترجمة يدل على الحرص على دقتها.

*2-**ترجمة كتاب "كليلة ودمنة":** ترجمه ابن المقفع حوالي 750م، ألف كتاب "كليلة ودمنة" باللغة السنسكريتية الفيلسوف الهندي بيدبا وقدّمه هدية لملك الهند دبشليم الذي حكم الهند بعد مرور فترة من فتح الاسكندر المكدوني لها، وكان ظالماً ومستبداً، فألف الحكيم بيدبا الكتاب من أجل إقناعه بالابتعاد عن الظلم والاستبداد، ويهدف إسداء النصيحة الأخلاقية. والكتاب مجموعة من الأمثال على ألسنة الحيوانات.*

وقام الطبيب الفارسي برزوية بنقل الكتاب من بلاد الهند وساهم بترجمته من السنسكريتية إلى الفارسية في عهد كسرى أنو شروان ووزيره بزرجمهر، الذي له دور كبير في تأليف وترجمة الكتاب.

وقام عبد الله بن المقفع وهو فارسي الأصل في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور بترجمته من الفارسية إلى العربية وأضاف إليه بعض الأشياء، وكان هدف عبد الله بن المقفع من ترجمة "كليلة ودمنة" تقديم النصيحة للمنصور للكف عن ظلم العباد، فأراد ابن المقفع من كتابه الإصلاح الاجتماعي، والتوجيه السياسي، والنصح الأخلاقي. ولكنه نفسه لم ينج من الظلم فقتله الخليفة.

ولقد حدث أن أعيدت ترجمة كتاب "كليلة ودمنة" إلى اللغة الفارسية عن النص العربيّ، لضياع الترجمة الفارسية وهو الأمر نفسه الذي حدث لبعض النصوص الإغريقية وكانت لغة عبد الله ابن المقفع جميلة بعيدة عن الابتذال وتمت الترجمة، كما هو معروف عن لغة وسيطة، لأن الكتاب بالأصل كتب باللغة الهندية القديمة، وليس باللغة الفارسية.

وجرت على الكتاب بعض التعديلات قام بها الطبيب الفارسي برزوية أثناء الترجمة إلى الفارسية وكذلك أضاف الوزير الفارسي بزرجمهر بعض الأشياء إلى الكتاب مثل ما يخص بعثة برزوية إلى بلاد الهند، وأثناء الترجمة من الفارسية إلى العربية أضاف عبد الله بن المقفع بعض الأشياء، ولقد أشار إلى هذه الأمور فاروق سعد في مقدمته لكتاب كليلة ودمنة(4).

وبالوقت ذاته بدأت الترجمة في العصر العباسي من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية، ولقد أشار المستشرقون إلى دور العرب في الحضارة الأوروبية، في هذه الفترة. كما أشار بعض الأدباء الغربيين إلى فضل علوم العرب على الغرب نذكر من هؤلاء الأديب الألماني غوته (1749-1832).

*3-**آراء الجاحظ حول الترجمة:** وظهرت في العصر العباسي دراسات نقدية عن الترجمة نذكر منها آراء الجاحظ (780-868) الذي كان يرى أنّ المترجم الجيد يجب أن يكون من مستوى فكري لا يقل عن مستوى المؤلف المترجم عنه وأنّ تكون معرفته بالموضوع جيدة، وإلا فقد تكون الترجمة غير دقيقة.*

ويؤكد الجاحظ على ضرورة معرفة المترجم اللغتين المترجم عنها، والمترجم إليها معرفة تامة.

ويرى الجاحظ أن الذين يمزجون في كلامهم بين لغتين، ليسوا أهلاً للثقة، لأنهم لا يتقنون أيّاً منهما إتقاناً تاماً. ويشدد الجاحظ على ضرورة سبك المضمون بأسلوب عربيّ سليم(5).

وعلى الرغم من أنّ آراء الجاحظ عن الترجمة، جاءت في القرن التاسع الميلادي، إلاّ أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر. فبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسيّ بليخانوف (1856-1918) شروطاً للمترجم الجيد وللترجمة الجيدة، تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ، كما أكد الدكتور سامي الدروبي (1921-1976) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها.

وللجاحظ آراء في ترجمة الشعر، فهو يرى أنّ ترجمة الشعر تفقده الكثير من جماله ومحاسنه. وهذا لا يعني أنّ الجاحظ كان ضد الترجمة، بوجه عام، ولكنّه كان يضع شروطاً مشددة للترجمة الجيدة. لكي لا يتوهم المترجم ولكي لا يوهم الآخرين أنّ النص المترجم معادل للنص الأصلي من الناحيتين الدلالية والجمالية، إلا إذا كان المترجم عبقرياً ومبدعاً ومؤهلاً.

وفي القرن الثالث عشر قام الفتح بن علي البنداري بترجمة ملحمة "الشاهنامة" للفردوسي من الفارسيّة إلى العربيّة. وهو عمل كبير وعظيم.

*4-**الترجمة في القرن التاسع عشر:** إذا كان المأمون لعب دوراً هاماً في تاريخ الحضارة العربية بإحداثه دار الحكمة في بغداد فإنّ محمد علي حاكم مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر، (1805-1849)، قد لعب دوراً إيجابياً في نهضة العلم والأدب في مصر، وبالتالي في الوطن العربي فأسس مدرسة الألسن عام 1935 وتولى الشيخ رفاعة الطهطاوي (1801-1873) الإشراف عليها، وثم أنشأ قلماً للترجمة عام 1841.*

كما لعب الخديوي إسماعيل دوراً هاماً في تنشيط حركة الترجمة التي كانت نشيطة في مركزين الأول في مصر والثاني في بلاد الشام. ونذكر بعض الأعلام الذين بذلوا جهداً مشكوراً في هذا المجال مثل بطرس البستاني ولد (1819) وابراهيم اليازجي (1847-1906) ونجيب حداد الذي نقل إلى العربيّة مأساة شكسبير (1564-1616) "روميو وجولييت".

5-سليمان البستاني (1856-1925) مترجماً: ولد في لبنان عام 1856 وحصل على الشهادة الثانوية في المدرسة الوطنية ببيروت، وكان يتقن اليونانية والألمانية الإنكليزية والفرنسية والإيطالية وتوفي في نيويورك عام 1925. ترجم "الإلياذة" مستنداً إلى لغات خمس هي الإنكليزية والفرنسية والألمانية واليونانية والإيطالية، وعمل بترجمتها ثمانية أعوام من عام 1887-1895 ثم شرحها وعلق عليها وكتب مقدمة لها خلال سبعة أعوام أي من عام 1895-1902، وصدرت عام 1903 عن دار الهلال بالقاهرة. وتقع المقدمة التي كتبها سليمان البستاني للإلياذة في مئتي صفحة، وقام البستاني بترجمة الإلياذة شعراً.

يقول البستاني عن طريقته في الترجمة: "عمدت إلى ترجمة فرنسيّة منها، كانت بين يدي، إلى جانب ترجمة إنكليزية، وأخرى إيطالية..."(6) وأخذ البستاني يدرس اليونانية ويدرس الكتب النقدية عن الإلياذة وكان أثناء إقامته بالأستانة يستعين بأصدقائه اليونان في مساعدته في الترجمة.

وكان يعرض على أصدقائه ترجمته قبل طباعتها ليستأنس بآرائهم. وتعلم اليونانية لأنه وجد خلافاً بين الترجمتين الفرنسية والإنكليزية، فرأى ضرورة الترجمة عن الأصل من أجل الأمانة والدقة. وبما أنّ الإلياذة غير معروفة للقارئ العربي، ولن تكون مفهومة قرر كتابة مقدمة مطولة لها، وأجرى فيها مقارنة بين الأدبين العربي واليوناني وكتب شروحاً خاصة كافية لفهم ملحمة الإلياذة التي يزيد عدد أبياتها عن 15 ألف بيت.

وبذلك فإن البستاني بذل جهداً كبيراً وكان شاعراً كبيراً، ومطلعاً على لغات كثيرة، وذا معرفة واسعة بالأدب العربي والآداب العالمية.

6-سليم قبعين- مترجماً (1870-1951) سليم قبعين- خريج دار المعلمين الروسية بمدينة الناصرة بفلسطين، يعّد من أنشط المترجمين العرب في مطلع القرن العشرين، الذين نقلوا مؤلفات تولستوي عن اللغة الروسيّة إلى اللغة العربية مباشرةً.

تعلق سليم قبعين بأفكار تولستوي، وبشّر بفكرته حول الكمال الروحي، وحاول أن يقيم مزارع جماعية، على طريقة كومونة تولستوي، التي انتشرت آنذاك في روسيا.

ترجم سليم قبعين ثلاثية تولستوي "الطفولة" (1852) و"المراهقة" (1854) و"الشباب" (1856) وذلك بعنوان "مذهب تولستوي" إلا أنّ هذه الترجمة التي صدرت عام 1901 لم تكن دقيقة، فأضاف المترجم أشياء كثيرة ليجعل تولستوي في شبابه مثالاً للأخلاق الحسنة، وحذف أشياء كثيرة، علماً بأن تولستوي كان في شبابه إنساناً عادياً، ولم يبشر بعبقرية فذة، كما اتضح فيما بعد.

وترجم سليم قبعين عام 1904 قصة تولستوي "لحن كريتسر" (1889) وأيضاً في هذه الترجمة لجأ إلى الحذف والإضافة، فأراد المترجم أن يسخّر هذه القصة من أجل الدعوة إلى تحرير المرأة، تلك الدعوة التي أطلقها قاسم أمين (1865-1908) والتي عبّر عنها في كتابيه "تحرير المرأة" (1899) و"المرأة الجديدة" (1901)، ولقد أشار إلى هذه النقطة المستشرق الروسي الأكاديمي كراتشكوفسكي (1883-1951). يقول: "إنّ الصحفي الجيد سليم قبعين، الذي قدّم الكثير للأدب العربيّ المعاصر في مجال تعريف القراء العرب بالأدب الروسيّ، والذي قام عام 1904 بترجمة قصة تولستوي "لحن كريتسر"، وبذلك وسع أفق المسألة، التي طرحها قاسم أمين حول تحرير المرأة"(7).

كما ترجم عام 1904 كتاب تولستوي بعنوان "إنجيل تولستوي وديانته" وترجم عام 1909 كتاباً لتولستوي بعنوان "هدم مملكة جهنم وتجديدها" وترجم عام 1912 كتاباً لتولستوي بعنوان "حِكَم النبي محمد"، ومن بين الأحاديث النبوية الشريفة التي وردت في الكتاب: "لا يؤمن أحدكم حتى يحبّ لأخيه ما يحبّ لنفسه". وبذلك فإن سليم قبعين كان يترجم عن الروسية مباشرة إلا أنه عن عمد وقصد كان يزيد ويحذف وهو من أوائل المترجمين العرب الذين عرفوا القارئ العربي بالأدب الروسي لأنه أحب هذا الأدب ولأنه رأى ضرورة ترجمة الأدب الروسي الذي لم يكن معروفاً بالشكل المطلوب في البلاد العربية مع أنه أدب غني وعالمي إذْ أن الأدبين الإنكليزي والفرنسي هما اللذان كانا منتشرين في الأقطار العربية.

8-كبار الأدباء العرب يعملون في الترجمة: نذكر من هؤلاء الأدباء العرب أحمد حسن الزيات، خليل مطران، الدكتور طه حسين، مصطفى لطفي المنفلوطي.

شهدت حركة الترجمة في القرن العشرين نشاطاً ملحوظاً. ولاسيما عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وكانت معظم الأعمال الروسية والألمانية والإسبانية تترجم عن هاتين اللغتين لعدم وجود مترجمين عن هذه اللغات مباشرةً.

ويرى الدكتور عيسى علي العاكوب أنّ أدباءنا "أخذوا يتطلعون جدّياً إلى الإفادة من آداب الأمم الأخرى، وكان حاديهم إلى ذلك إدراكهم أن أدبنا الحديث يجب أن يقوم لا على أساس أدبنا القومي في ماضيه فحسب، بل يقوم كذلك على أنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ(9).

ولقد مارس معظم الأدباء العرب الترجمة حتى أولئك الذين لا يعرفون لغة أجنبية، كانوا يمارسون الترجمة، مثال على ذلك تلك الترجمة التي قام بها مصطفى لطفي المنفلوطي، (1876-1924) فلقد كان يطلب من أصدقائه، أن يقرؤوا له، ويقصوا عليه، ويقوم المنفلوطي بتدوين أحداث القصص التي يسردها أصدقاؤه، ويعيد صياغتها بأسلوب أدبي ناصع، ولقد أشار الكاتب أحمد حسن الزيّات إلى طريقة المنفلوطي في الترجمة. هكذا نقل لنا رواية "ماجدولين" أو تحت ظلال الزيزفون للكاتب الفرنسيّ ألفونس كار، وكتاب "الفضيلة" و"في سبيل التاج" عام 1920 وأهداه لسعد زغلول وكتاب "الشاعر" عام 1921.

وقامت الأديبة المعروفة مي زيادة عام 1913 بترجمة قصة "الحب الألماني، من أوراق غريب" عن اللغة الألمانية مباشرة، علماً بأنها كانت لا تجيدها بالقدر المطلوب ولقد أشارت نفسها في المقدمة إلى هذه النقطة. وصدرت بعنوان "ابتسامات ودموع" ويذكرنا العنوان الذي اختارته مي زيادة بعنوان كتاب جبران خليل جبران (1883-1931) "دمعة وابتسامة" وهو واحد من الكتب الذي أصدرها جبران خليل جبران، باللغة العربيّة، ومن المعروف أن العلاقة بين مي زيادة وجبران كانت علاقة ودية.

وكانت مي زيادة تحبّ مثل هذه العناوين فلها كتاب بعنوان "ظلمات وأشعة" ولقد أصدرت مي زيادة طبعة ثانية لقصة "ابتسامات ودموع" عام 1921.

من الأدباء الذين مارسوا الترجمة أحمد حسن الزيات (1885-1968). إذ قام عام 1919 بترجمة رواية "آلام فرتر" 1774 للشاعر والروائي الألماني غوته (1749-1832). وقام بترجمة أعمال أخرى مثل "روفائيل" للشاعر الفرنسي لامارتين، وقام بترجمة قصيدة "البحيرة" للشاعر نفسه نثراً، علماً بأن الدكتور نقولا فياض، ترجمها شعراً، وكذلك فعل علي محمود طه، وأجرى الدكتور جمال شحيد مقارنة بين الترجمات الثلاث وتوصل إلى أنّ ترجمة أحمد حسن الزّيات ترجمة أمينة.

وضع الدكتور طه حسين (1889-1973) مقدمة لترجمة الزيات لرواية "آلام فرتر" وركّز في مقدمته إلى حاجة المكتبة العربية إلى هذه الرواية، وإلى ضرورة انتقاء الأعمال العالمية لترجمتها وعدم ترجمة الأعمال الضارة والرديئة.

د. طه حسين مترجماً:

ومن بين الذين عملوا في حقل الترجمة الدكتور طه حسين (1889-1973) فلقد ترجم مأساة. "أوديب- ملكاً" للشاعر الإغريقي سوفوكليس (496-406) ق. م وكتب مقدمة لها، وكذلك ترجم مأساة "أوديب في كولونا" للشاعر الإغريقي ذاته، وكتب أيضاً مقدمة لها، وترجم مأساة "الكترا" ومأساة "فيلوكتيتيس" ومأساة "أنتيغونا" ومأساة "أندورماك" وبالتالي فلقد ترجم مؤلفات سوفوكليس كلّها التي وصلت إلينا.

وترجم د. طه حسين لفولتير قصة "القدر" وكتب مقدمة لها وقام بترجمة أعمال إبداعية لأدباء فرنسيين آخرين.

بالإضافة إلى ترجماته الكثيرة عن الأدبين الإغريقي والفرنسي قام الدكتور طه حسين بوضع مقدمات لبعض الترجمات التي قام بها مترجمون آخرون، وكان الدكتور طه حسين يرى أننا بحاجة ماسة إلى معرفة الآداب الأجنبيّة وتقوم الترجمة بدور أساسي في هذا المجال. ورأى ضرورة معرفة الأدب الأغريقي، فإذا كان سليمان البستاني قد ترجم "الإلياذة" عام 1903، فقد عمد د. طه حسين إلى إتمام هذا العمل فقام بترجمة مآسي سوفوكليس لأنها من الأعمال المسرحية الهامة في تاريخ المسرح العالمي، وهذا أمر لا يختلف فيه اثنان فلقد كتب عنها أرسطو (382-322) ق. م في كتابه "فن الشعر" وكتب عنها فرويد وغيره كثيرون.

وإذا كان الدكتور طه حسين قد ترجم الأعمال الإبداعية الإغريقية معتمداً على اللغة الفرنسية، التي كان يتقنها إذ حضّر رسالة الدكتوراه في فرنسا وكانت زوجته فرنسية. فإن الدكتور عماد حاتم قد ترجم كتاباً بعنوان "أساطير اليونان" عن اللغة الروسية

عام 1988، إلا أنّ كتاب د. حاتم هو دراسة أكثر مما هو ترجمة لأعمال إبداعية وإن كان يسُرد لنا مضمون هذه الأعمال.

-مقارنة بين ترجمة "أوديب الملك" لكل من د. طه حسين وتوفيق الحكيم:

ترجم د. طه حسين المأساة المذكورة عام 1946 وبعد ذلك بثلاث سنوات ظهرت المأساة ذاتها بترجمة توفيق الحكيم.

وكل من د. طه حسين وتوفيق الحكيم يضع مقدمة لهذه المأساة ويبدأ د. طه حسين ترجمته بعدة سطور يوجهها للكاتب الفرنسي أندريه جيد الذي كتب عنه في مقدمة المأساة.

يبدأ د. طه حسين ترجمته بكلمات أوديب في حين تبدأ المأساة عند توفيق الحكيم بكلمات ابنته انتيغونا التي تتحدث مع والدتها جوكاساتا، التي هي أم أوديب وزوجته في آن واحد، وابنتاه هما أختاه في الوقت نفسه لأنهما من والدته.

وكذلك نجد خلافاً في بداية الفصل الأول بين الترجمتين المذكورتين، وهو خلاف لابد منه، وإلا فما معنى أن يقوم توفيق الحكيم بترجمة عمل واحد، لم يمض على ترجمته من قبل د. طه حسين سوى ثلاث سنوات.

ولكن السؤال هل جاء توفيق الحكيم بترجمة أفضل من ترجمة د. طه حسين، وإلا فما ضرورة هذه الترجمة، عندما أطلعت على الترجمتين، لا أنكر أنّ الترجمة الأولى هي التي تركت بنفسي انطباعاً أفضل من الثانية.

أمّا الفصل الثاني فيبدأ عند الدكتور طه حسين بكلمات لكريون في حين يبدأ بترجمة توفيق الحكيم بكلمات لأوديب ومن الواضح أن الدكتور طه حسين ترجم "أوديب الملك" من أجل القراء في حين ترجم توفيق الحكيم المأساة ذاتها للمسرح، ولذلك نرى عند توفيق الحكيم العبارات المختصرة، وتحذف التأملات الطويلة التي نجدها عند د. طه حسين.

ولقد اقتبس توفيق الحكيم مسرحية أخرى عن الأدب الأغريقي وهي مسرحية "بجيماليون"، ولقد قام خليل مطران بترجمة عدة مسرحيات لشكسبير (1564-1616) منها المسرحيات التالية:

1-"تاجر البندقية" 2-"عطيل" 3-"هملت" 4-"مكبث".

ومن المعروف أن هناك ترجمات كثيرة لمؤلفات شكسبير منها والتي قام بها محمد عوض محمد، وهو الذي قام بترجمة "فاوست" لغوته وكان الدكتور طه حسين قد كتب مقدمة لها، وظهرت ترجمة أخرى لفاوست عام 1980 قام بها سهيل أيوب الذي أيضاً قام بترجمة أعمال كثيرة.

وإذا تحدثنا عن ترجمة الأدب الألماني فلابد لنا من الإشادة باسم مصطفى ماهر، الذي ترجم كتاب "صفحات خالدة من الأدب الألماني" عن اللغة الألمانية مباشرة وشارك في ترجمة "قصص ألمانية حديثة"، ونشر دراسة بعنوان "الرواية الألمانية في القرن العشرين" وترجم رواية "المحاكمة" لكافكا، وله ترجمات أخرى. كما نقل محمود إبراهيم الدسوقي رواية توماس مان "آل بودنبروك" وهي رواية ضخمة، وهامة وكانت أحد أسباب نيل صاحبها جائزة نوبل للآداب.

ومن الترجمات الهامة في النصف الثاني من القرن العشرين هي تلك التي قام بها الدكتور سامي الدروبي.

-الدكتور سامي الدروبي- مترجماً:

قال الناقد بيلينسكي (1921-1976) عام 1846 للروائي الروسيّ دوستيفسكي بعد أن قرأ مخطوط روايته الأولى وهي رواية الفقراء (1846): سيأتي على روسيا روائيون كثيرون وستنسى روسيا معظمهم، أمّا أنت فلن تنساك روسيا أبداً، لأنك روائي عظيم، هكذا وصف الناقد بيلينسكي الروائي دوستيفسكي قبل أن ينشر الأخير عملاً روائياً واحداً.

إن ما قاله بيلينسكي (1811-1881) عن دوستيفسكي (1821-1881) نستطيع أن نقوله عن الدكتور سامي الدروبي فلن تنساه حركة الترجمة العربيّة أبداً، لأنه صفحة مشرقة في تاريخ الترجمة إلى اللغة العربية، تكاد هذه الصفحة لا تقل عن الصفحة التي تركها لنا سليمان البستاني في مطلع هذا القرن الذي ترجم لنا إلياذة هوميروس وكتب مقدمة لها تقع في مئتي صفحة وعمل في الترجمة والتعليق وكتابة المقدمة قرابة ستة عشر عاماً، وصدرت في القاهرة عام 1903.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن لماذا اختار الدكتور سامي الدروبي أدب دوستيفسكي بالذات ونقله إلى اللغة العربيّة. أعتقد أنّ الإجابة عن هذا السؤال ليست صعبةً، لأنه أمر ضروري وطبيعي أن ينقل أدب دوستيفسكي إلى اللغة العربية، وهو مترجم إلى

كلّ لغات العالم الحيّة.

دوستيفسكي هو أهم روائي روسيّ، ولا أريد أن أبالغ وأقول هو أهم روائي في العالم، ولقد أشار إلى هذه النقطة جبران خليل جبران في حديثه مع ميخائيل نعيمة (1889-1988).

ولقد نشر نعيمة الحديث الذي دار بينه وبين جبران في كتابه الذي نشره عام 1934 بعنوان "جبران خليل جبران" يقول نعيمة: "... وعندما جئنا على ذكر الأدب الروسيّ أدهشني جبران بقوله إنّه من المعجبين به ولاسيّما بتورغينيف وتولستوي ودوستيفسكي، وبالأخير بنوع خاص،..." ويتابع نعيمة قوله: "ولعله أحبّ أن يجاملني ويجاريني في إعجابي بدوستيفسكي عندما رآني أضعه فوق كلّ كتاب الزمان الأخير بدون استثناء"(9).

والسبب الثاني في اختيار الدكتور سامي الدروبي لأدب دوستيفسكي نراه في رده عن سؤال وجهته إليه زوجته إحسان بيات الدروبي: "أرى أن هذا الكاتب قد استولى على اهتمامك أكثر من أي كاتب آخر.

لماذا هو بالذات، فضحك وقال: "لأنّه من الأدباء الذين لهم نظرة فلسفية، أو الذين كانوا أدباء وفلاسفة في آن واحدٍ، وتابع قوله: بدأت قراءة مؤلفاته بالفرنسيّة وأنا في السادسة عشرة من عمري، فما انقضت بضع سنين، حتى أتيت على آثاره كلها، أعيد قراءتها بلا كلل أو ملل، حتى لقد أخذت أترجم بعض فصوله منذ ذلك الحين..."(10).

ويرى د. سامي الدروبي أنّ دوستيفسكي يمتاز بأنّه معاصر دائماً، حتى إنّنا نرى كثيراً من المذاهب الأدبية والفكرية تنتمي إليه، ورأى الدكتور سامي الدروبي ضرورة ترجمة مؤلفات دوستيفسكي الكاملة لكي تكون في متناول القارئ العربيّ.

وهكذا شاءت الأقدار أن يولد على أرض حمص عام 1921 سامي الدروبي أي بعد مرور مئة عام على ميلاد دوستيفسكي، إذ أنّ دوستيفسكي من مواليد 1821، ولد كاتب عربّي قدر له أن يترجم مؤلفات دوستيفسكي الأدبية الكاملة إلى اللغة العربيّة.

إذن الدكتور سامي الدروبي لا يترجم ما يختاره له الآخرون، وإنّما هو يختار الأعمال التي يجب أن تترجم، وبالتالي فهو ينطلق من نقطة سليمة، ويبدأ بداية صحيحة، لأنّ عمل الترجمة يبدأ من اختيار العمل الذي نريد ترجمته، فهناك أعمال أدبية أجنبية مفيدة لنا، وأخرى ضارة، وبعضها لا ينفع ولا يؤذي، ولكن جهد المترجم وبالتالي القارئ يضيع بلا فائدة. ولقد انتقد الدكتور الدروبي المترجمين الذين يبدؤون الترجمة قبل أن يقرؤوا العمل بكامله، وبالتالي فإن الدكتور سامي الدروبي فهم الترجمة الأدبية على أنها رسالة سامية وعظيمة، وليست عملاً يتقاضى عنه المترجم مكافأة مادية معينة لأن المكافأة المادية بنظر الدكتور سامي الدروبي هي آخر ما يجب أن ينظر إليه المترجم في عمله، ولذلك فإنّه قام أحياناً بالترجمة مجاناً فيما إذا أعجبه العمل الأدبي، هكذا على سبيل المثال قام بترجمة كتاب "الموسيقي الأعمى" للكاتب الروسيّ كورولينكو وأهدى الترجمة لدار التقدم بموسكو دون مكافأة مادية، ولكن الأقدار شاءت أن يقرر هذا الكتاب ككتاب للمطالعة في الصف الثالث الإعدادي في سوريا عام 1967 وبلغت عدد نسخ الكتاب، التي صدرت خلال ثلاثة أعوام مئتين وخمسة وسبعين ألف نسخة، وعلم بذلك الدكتور سامي ورأى أن هذه أكبر مكافأة ينالها في حياته إذ أن كتاب "الموسيقي الأعمى" بترجمته دخل كل بيت في سوريا.

أعود إلى الكاتب الروسيّ دوستيفسكي، الذي اختاره الدكتور سامي الدروبي، إنّ هذا الروائي المعجزة هو بالوقت ذاته عالم من علماء النفس، واختصاص الدكتور سامي الدروبي هو علم النفس، الذي درّسه في حمص وفي جامعة دمشق وألف كتابين بعلم النفس وهما "علم النفس والأدب" وكتاب "علم النفس والتربية"، ولذلك فإنّ مادة الترجمة لم تكن بعيدة عن اهتمامات الدكتور سامي الدروبي، لأنّ علماء النفس كثيراً ما يستفيدون من روايات دوستيفسكي، الذي ركّز اهتمامه على عالم اللاوعي واللاشعور لدى أبطاله، ولذلك فإنّ عالم النفس الشهير فرويد (1856-1939) كتب عن روايات دوستيفسكي أكثر من مرة في كتبه الكثيرة وأخص بالذكر كتابه "تفسير الأحلام" الذي صدر عام 1900، وترجم فيما بعد إلى اللغة العربية، وله دراسة مكرسة لرواية دوستيفسكي الأخيرة "الإخوة كارامازوف" التي صدرت عام 1880.

وأثار اهتمامي أنّ الدكتور سامي الدروبي بدأ بترجمة بعض أعمال دوستيفسكي قبل أن تكلفه وزارة الثقافة المصرية عام 1966 بترجمة الأعمال الكاملة، فاختار رواية دوستيفسكي "المذلون والمهانون" وأراد نقل هذه الرواية إلى العربيّة قبل غيرها. لأنّ دوستيفسكي يدافع فيها عن المذلين والمهانين، عن الفقراء

والبؤساء، عن أولئك الذين لا يحميهم قانون ولا يدافع عنهم مجتمع، فانبرى دوستيفسكي للدفاع عن المظلومين والمضطهدين، ووجد الدكتور سامي الدروبي في هذه الرواية ضالته المنشودة، فأراد بترجمته لهذه الرواية أن يدافع عن مقهوري الوطن العربي،

صحيح أنّ الرواية تصوّر الواقع الروسيّ، ولكنّ الظالم الروسيّ لا يختلف كثيراً عن الظالم في أيّ مكان في العالم، والمظلوم الروسيّ لا يختلف أيضاً عن المظلوم في أيّ مكان آخر، وكان دوستيفسكي كاتباً حراً كاد أن يضحي بحياته في سبيل مبادئه وحكم عليه بالإعدام، وكاد أن ينفذ فيه حكم الإعدام، ولكنّ الحكم استبدل بالأعمال الشاقة في سيبيريا، وأمضى دوستيفسكي عشر سنوات هناك، وكان الدكتور سامي الدروبي يجد في كلمة دوستيفسكي المدافعة عن المظلومين في روسيا كلمةً، تدافع عن المظلومين في الوطن العربيّ ولا سيّما أنّ الدكتور سامي الدروبي ناضل من أجل قضايا الشعب بالقول وبالفعل فتعرض للاعتقال وكان بعثياً شريفاً وصادقاً، مؤمناً بمستقبل الأمة العربيّة.

ترجم الدكتور سامي الدروبي المؤلفات الكاملة لدوستيفسكي في ثمانية عشر مجلداً، يزيد عدد صفحات كلّ مجلد عن سبعمئة صفحة وتتضمن هذه المجلدات رواية "الفقراء" و"المذلون والمهانون" و"الليالي البيضاء" و"في القبو" و"الجريمة والعقاب" و"الأبله" و"الشياطين" و"المراهق" و"الإخوة كارامازوف" وقصص دوستيفسكي القصيرة مثل قصة "الوديعة" ومقالات دوستيفسكي مثل "كلمة عن بوشكين" و"انطباعات شتوية عن رحلات صيفية".

بلغت مؤلفات دوستيفسكي الكاملة باللغة الروسية ثلاثين مجلداً، ثمانية عشر مجلداً للأعمال الإبداعية واثنا عشر مجلداً لرسائله ومسودات أعماله وبعض مقالاته، وأصاب الدكتور الدروبي حين اكتفى بترجمة المجلدات الثمانية عشر الأولى، لأنّ القارئ العربي بحاجة إلى أعمال دوستيفسكي الإبداعيّة أكثر من حاجته إلى مسودات أعماله ورسائله.

وتكتب السيدة إحسان بيات الدروبي عن سعادة زوجها بعد أن أنهى الترجمة المذكورة: "لا أستطيع أن أصف سعادة سامي حين أنهى المجلد الثامن عشر عن المجموعة الكاملة لدوستيفسكي" وتكتب عن اهتمامه الكبير بدقة الترجمة، إذ كان يستيقظ أحياناً في ساعات متأخرة من الليل(11).لكي يصحح جملة معينة، أو ليضع كلمة مكان أخرى.

وترجم الدكتور سامي الدروبي لكل مجلد مقدمة، تلقي الضوء على الأعمال التي يتضمنها المجلد، وكان باستطاعة الدكتور الدروبي أن يكتب مثل هذه المقدمة النقدية بنفسه بدليل أنه ألف كتاباً بكامله بعنوان "الرواية في الأدب الروسيّ" صدر بعد وفاته بست سنوات أيّ في عام 1982 عن دار الكرمل بدمشق، ولكنه حين ترجم الأعمال الروائية كان يترجم معها مقدمات نقدية.

نفَدت المجلدات الثمانية عشر بسرعة لأنها مؤلفات دوستيفسكي بترجمة الدكتور سامي الدروبي، وأخذت بعد ذلك دار رادوغا بموسكو تنشر بعض روايات دوستيفسكي بترجمة د. سامي الدروبي بعد أن يطلع عليها مختص باللغة الروسيّة، وآدابها وهو الدكتور أبو بكر يوسف من مصر.

هكذا على سبيل المثال نشرتْ رواية "الجريمة والعقاب" في مجلدين، ونشرت رواية "الإخوة كارامازوف" في مجلدين ونشرت رواية "الأبله" في مجلدين ويكتب الدكتور أبو بكر يوسف في مقدمة رواية "الأبله" التي صدرت بترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة د. أبو بكر يوسف عن دار رادوغا عام 1985 أنه تردد حين أقدم على مراجعة ترجمة د. سامي الدروبي مخافة الإساءة إلى هذه الترجمة(12).

وبعد عام واحد أيّ في عام 1986 أصدرت الدار ذاتها وبالطريقة ذاتها رواية "المراهق" في مجلدين أي بترجمة د. دروبي ومراجعة د. أبو بكر يوسف ونفذت هذه الترجمة أيضاً.

ولم يجد الدكتور سامي الدروبي صعوبة في الترجمة لدرجة أنّه منذ أن بدأ الترجمة كان أحياناً يقرأ النص الفرنسي ويترجمه شفوياً ويملي على زوجته الترجمة إلى العربية، هكذا على سبيل المثال ترجم رواية "المذلون والمهانون" وهكذا ترجم "الموسيقي الأعمى" وهو مريض في المشفى الجامعي بموسكو إذ مرض عندما كان عضواً في وفد أساتذة جامعة دمشق وكانت زوجته معه فترجم وإياها بالطريقة المذكورة في المشفى "الموسيقي الأعمى".

ولا بأس من الإشارة إلى أن دوستيفسكي اضطر أن يلجأ إلى الطريقة ذاتها، فألف رواية "المقامر" عام 1866 خلال ستة وعشرين يوماً، إذ لم يكتبها بخط يده وإنّما أملاها على زوجته، لأنه كان مضطراً لتسليمها لإحدى دور النشر في موعد معين، بموجب عقد كانت ظروفه المادية قد أجبرته على توقيعه.

وأشاد كلّ النقّاد الذين اطلعوا على ترجمة الدكتور سامي الدروبي بجودتها، وعدّها بعضهم الترجمة الممتازة لأنّ المترجم ذو موهبة فريدة، ولأنه أعطى كل ما لديه من إمكانيات لعمله، فأثناء زيارته لروسيا زار البيت الذي كان يعيش فيه راسكولنيكوف بطل "الجريمة العقاب"، ورأى الجسر الذي كان يقف عليه بطل قصة "الليالي البيضاء"، اهتم الدكتور سامي الدروبي بأدب دوستيفسكي

اهتماماً كبيراً لدرجة أن زوجته إحسان الدروبي كانت تعد أدب دوستيفسكي ضرتها.

من بين الذين أشادوا بترجمة الدكتور سامي لأدب دوستيفسكي الأديب بدر الديب الذي كتب بجريدة الجمهورية بتاريخ 1968/1/23: "لاشك أنّ اختصاص الدكتور الدروبي بعلم النفس سهّل عليه فهمه العميق لدوستيفسكي ومعرفته بالنفس البشريّة"(13).

وكتب رجاء النقاش في مجلة "الدوحة": "إن الدكتور سامي الدروبي واحد من أعلام الفكر الذين آمنوا بدور الترجمة في بناء الحضارة الجديدة، وهو وحده مؤسسة كاملة من مؤسسات الترجمة في الوطن العربي"(14).

وكتب أحمد حمروش في مجلة "روز اليوسف": "ولسامي الدروبي فضل السبق في هذا المجال، فوضع أساساً صحيحاً لما تتطلبه الترجمة من جهد ومعاناة فقدم دوستيفسكي في أكمل صورة".

وقال الدكتور طه حسين لأحد الصحفيين: "إنني أقرأ ترجمات الدكتور سامي الدروبي لأعمال الكاملة لدوستيفسكي، والذي يثير إعجابي أنّ هذا الإنسان مؤسسة بكاملها بل أحسن، وتابع قوله.. حين كنت مديراً عاماً للثقافة في الجامعة العربية، أنشأت لجنة من كبار الأدباء لكي ننقل آثار شكسبير إلى اللغة العربيّة... ولم نستطع حتى الآن، وقد مضى ثمانية عشر عاماً، على إتمام ترجمة شكسبير، وها نحن نرى شخصاً واحداً يقوم بهذا العمل الجبار، فيعطي القارئ العربي والمكتبة العربية أعمال دوستيفسكي كاملة بأسلوب آخذٍ ولغة جميلة متينة وبفهم عميق لروح المؤلف...".(15).

وقال المستشرق الروسي كراسنوفسكي: "لو كان دوستيفسكي عربياً لما كتب أجمل من هذا" وأشاد بهذه الترجمة أدباء كثيرون آخرون مثل غالي شكري في مجلة "الوطن العربيّ" في 8 آذار 1979(13).

ما إنّ أنهى الدكتور سامي الدروبي ترجمة مؤلفات دوستيفسكي الكاملة في ثمانية عشر مجلداً حتى أخذ المجلد الأول من مؤلفات تولستوي الكاملة والذي يتضمن ثلاثية تولستوي، وهي الرواية الأولى لتولستوي، وشرع الدكتور سامي الدروبي بترجمتها، فاحتجت زوجته حرصاً على صحته فأجابها "لا تتعبي نفسك سأظل أعمل وأعمل لأنني مؤمن أنّ الحياة بلا عطاء لا قيمة لها، والموت أشرف منها"(16).

وكان سليم قبعين قد ترجم عام 1901 ثلاثية تولستوي المذكورة من اللغة الروسيّة مباشرة ولعله أول من ترجم لتولستوي إلا أنها ترجمة حرة وجاءت تحت عنوان "تعاليم تولستوي" كما ترجم الدكتور سامي الدروبي رواية القوزاق" و"السعادة الزوجية" وترجم المجلد الأول والثاني من أكبر وأهم رواية لتولستوي وهي رواية "الحرب والسلام" إلا أنّ وفاته عام 1976 حالت دون إتمام ترجمة المؤلفات الكاملة لتولستوي التي ترجم الدكتور سامي الدروبي خمسة مجلدات منها بتكليف وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية وتابع هذا العمل الأستاذ صياح الجهّيم.

هنا أود أن أشير إلى الملاحظات التالية:

ً1- إنّ وزارة الثقافة في سورية لم تكلف الدكتور سامي الدروبي بترجمة مؤلفات تولستوي إلا بعد أن قام بترجمة مؤلفات دوستيفسكي بتكليف من وزارة الثقافة في مصر.

ً2- حرص الدكتور سامي الدروبي على ترجمة مقدمة نقدية في مطلع كل مجلد وهوامش في نهاية المجلد، الأمر الذي سار عليه في ترجمة مؤلفات دوستيفسكي.

ً3- قام بترجمة المؤلفات الإبداعية لتولستوي وأعفى القارئ العربي من نقل بقية مؤلفات تولستوي وهي رسائله ومقالاته ودراساته الاجتماعية والدينية ومسودات أعماله التي جمعت مع مؤلفاته الإبداعية في تسعين مجلداً، ولا أعتقد أنّ القارئ العربيّ مستعد لقراءة تسعين مجلداً لكاتبٍ واحدٍ، هذا إذا وجد من يقوم بترجمتها.

ً4- اختص الدكتور سامي الدروبي بترجمة الرواية ولم يترجم الشعر، مع أنّه ترجم القصة القصيرة والمقال والبحث.

ً5- إنّ معظم ترجمات الدكتور سامي الدروبي عن الأدب الروسيّ، ولهذا أسباب وجيهة، تأتي في مقدمتها أنّه أدب عظيم وإنساني ولم يكن في تلك الفترة واسع الانتشار، فلابدّ من إلقاء الضوء على بعض نماذجه.

ً6- ترجم الدكتور سامي الدروبي الأدب الروسي في القرن التاسع عشر ولم يترجم الأدب الروسيّ في القرن العشرين، ويعود السبب إلى أنّ الأدب الروسيّ شهد عصره الذهبي في القرن التاسع عشر وشهد بعض التراجع في القرن العشرين. فبالإضافة

إلى أدب دوستيفسكي وتولستوي فلقد ترجم الدكتور سامي الدروبي قصة "ابنة الضابط" لبوشكين (1799–1838) وقصة "بطل من زماننا" لميخائيل ليرمنتوف (1814–1841) و"مياه الربيع" لتورغينيف (1818–1883).

7ً– ترجم الدكتور سامي الدروبي ثلاثية محمد ديب للكاتب الجزائري، وهي "الدار الكبيرة"، "الحريق"، "النول" عن اللغة الفرنسيّة كما ترجم عن اللغة الفرنسيّة كتاب فان تيغم بعنوان "الأدب المقارن" وهو من المراجع الأساسية في هذا العلم.

وترجم رواية "جسر على نهر الدرينا" للروائي اليوغوسلافي ايفو اندريتش وهي الحائزة على جائزة نوبل للآداب وهي من روائع الأدب العالمي أيّ أن الدكتور سامي الدروبي كان يترجم أمهات الكتب، والأدب الرفيع الذي يحتاج إليه القارئ العربي والمكتبة العربية وتشكل ترجمته مدرسة قائمة بذاتها في الترجمة.

ولقد عبّر الأستاذ جورج صدقني عن ترجمة الدكتور سامي الدروبي تعبيراً جميلاً: "إنك، إذا ما قرأت ترجمات د. سامي الدروبي، تنسى نفسك، وتتوهم أنك تقرأ نصاً عربياً أصيلاً، لم ينقل عن لغة أخرى، بل كتب بالعربية منذ البداية: أسلوب مرهف، رشيق العبارة،... وبكلمة واحدة تشعر أنك أمام بيان عربي ساحر،..."(15).

وأشاد بجودة ترجمته كلّ من نصر الدين البحرة، وسعيد حورانية والدكتورة نجاح العطار وأنطون مقدسي، والعماد مصطفى طلاس ومعظم الأدباء والمفكرين العرب.

وللدكتور سامي الدروبي آراء حول الترجمة، فلقد أجرى معه تلفزيون مصر مقابلة تحدّث فيها عن الشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم، فقال: إن الترجمة العلمية سهلة، وكذلك ترجمة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس ويرى أنّ الشروط التي يجب أن تتوفر فيمن يتصدى لترجمة الأعمال الأدبية ثلاثة:

1ً– التمكن من اللغة الأجنبية.

2ً– التمكن من اللغة العربية.

3ً– التمكن من المادة التي هي موضوع الكتاب أو البحث.

أما بالنسبة للأدب يجب توفر الذوق الأدبيّ، وهذه الموهبة يمكن أن تصقل ولكنها، إن لم تكن بذورها موجودة أصلاً فلن تنمو.

ويرى الدكتور سامي الدروبي أنّ التمكن من اللغة العربية يعني ضرورة قراءة الجاحظ والمتنبي والمعري وعمالقة الأدب العربي.

ولا يتم التمكن من اللغة الأجنبية إلا بقراءة أدباء تلك اللغة.

كان الدكتور سامي الدروبي يحترم عمله، ويؤمن أننا نمر بعصر النهضة الثانية، فإذا شكل العصر العباسي عصر النهضة الأولى، إذ نشطت الترجمة من وإلى اللغة العربية آنذاك فإن القرن العشرين يشكل تتمة لتلك المرحلة.

كانت حياة الدكتور الدروبي قصيرةً ولكنها غنيةٌ بالعطاءات وحياة الإنسان لا تقاس بعدد السنوات التي يعيشها وإنّما بالعطاءات التي يقدمها للآخرين.

10–مقترحات:

1ً– الترجمة عن اللغة التي كتب بها النص الأصلي والابتعاد قدر الإمكان عن الترجمة عن لغة ثانية، أو لغة وسيطة، وإذا كانت الترجمة عن لغة وسيطة ضرورية، في مرحلة من المراحل، فإننا نستطيع الإقلال منها في الوقت الحاضر. لوجود مختصين في الأدب الإسبانيّ والألماني والروسي، فمثل هذه الآداب يمكن في الوقت الحاضر أن تترجم مباشرةً دون الاستعانة بإحدى اللغتين الإنكليزية أو الفرنسية.

2ً– التقيد بمبدأ التكافؤ الجمالي والدلالي، وبالتالي لا يحق للمترجم الزيادة أو الحذف بحجة أنّ الرقابة لا تسمح بنشر بعض الأمور، ويجب محاولة ترجمة الشعر، بحيث يحافظ على رونقه وجماله بلغته الأم وبحيث يكون النص المترجم لا يقل جمالاً وتأثيراً عن النص الأصلي.

3ً– إخضاع كل نص مترجم للتدقيق والمراجعة ويلجأ إلى هذه الطريقة كل من وزارة الثقافة واتحاد الكتاب.

4ً- محاولة ترجمة الأدب العربيّ إلى اللغات الأجنبية والترويج له، على غرار ما كانت تفعل دار "التقدم" ودار "رادوغا" بموسكو، في عهد الاتحاد السوفييتي، إذ كانت تترجم نماذج من الأدب الروسي إلى اللغة العربية واللغات الآخرة مستعينةً بمترجمين عرب وغيرهم.

5ً- إقامة ندوات ومؤتمرات للترجمة ونقدها ودعوة بعض العاملين في مجالها من الدول العربية والأجنبية بهدف تبادل الخبرات وتنشيط الترجمة من وإلى اللغة العربية.

6ً- التنسيق بين الدول العربية لكي لا يقوم قطر عربي بترجمة كتاب، ويتضح بعد ذلك أن قطراً عربياً آخر قام أو يقوم بترجمة الكتاب ذاته، وكذلك يجب توزيع الكتاب نفسه على مكتبات الأقطار العربية للاستفادة القصوى منه.

7ً- تخصيص جائزة عربية أو أكثر من جائزة وهذا يشجع المترجمين لأن للجائزة قيمة معنوية ومادية، ولقد كان الاتحاد السوفييتي سابقاً يقوم بهذه الطريقة لتشجيع المترجمين الأجانب على ترجمة الأدب الروسي إلى لغاتهم، كما لا بأس من تشجيع دور النشر الأجنبية على ترجمة الأدب العربي ونشره وتوزيعه.

❑

▪ -المصادر-

1-د. عبد السلام كفافي. في الأدب المقارن، بيروت، دار النهضة العربية 1972 ص.264

2-جريدة الثورة- الملحق الثقافي، تاريخ 1999/10/31 العدد 186 ص4 عنوان البحث (ملامح حركة الترجمة العربية حتى العصر الحديث) الدكتور يوسف سلامة.

3-د. حسام الخطيب، الأدب المقارن، الجزء الأول، دمشق، 1982 ص.180

4-عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تقديم فاروق سعد، بيروت، دار الآفاق الجديدة الطبعة الثانية، .1979

5-الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، بيروت، دار الجيل، 1996، ص75-76، تحقيق عبد السلام محمد هارون.

6-سليمان البستاني، الإلياذة، المقدمة، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ج1، ص.69

7-كاتشكوفسكي، ي. يو، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، ص 133-.134

8-مجلة الدراسات الإسلامية والعربية، دولة الإمارات العربية المتحدة، 1999 العدد السابع عشر.

9-نعيمة، ميخائيل، جبران خليل جبران. المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، دار العلم للملايين 1971 ص.140

10-إحسان بيات الدروبي د. سامي الدروبي، دمشق، دار الكرمل، عام 1982 الطبعة الأولى ص.14

11-المصدر نفسه، ص.37

12-دوستيفسكي، رواية "الأبله" موسكو، دار رادوغا، ترجمة د. سامي الدروبي ص.3

13-إحسان بيات الدروبي. د. سامي الدروبي، دمشق، دار الكرمل، الطبعة الأولى. (هذه الشهادات بكاملها من هذا الكتاب ص107-107).

14-المصدر نفسه، ص (37).

15-المصدر نفسه، ص (248).

16-المصدر نفسه، ص (37).

د. ممدوح أبو الوي

❑❑

قراءات... قراءات... قراءات

قصة طريق عمياء

سامية عطعوط

خارج النص:

حتى زمن كتابة البحث قدمت القاصة سامية عطعوط ثلاث مجموعات قصصية، هي: "جدران تمتص الصوت"، 1986، و"طقوس أنثى" 1989، و"طربوش موزارت" 1998. لا يشترط في القارئ معرفة نقدية عميقة ليدرك مدى ما حققته القاصة من سيطرة حَرفية على أدواتها ضمن خط تطور تصاعدي بلغ مداه في المجموعة الأخيرة، متجاوزاً بساطة مخلّة تبلغ حدّ التبسيط في أعمالها الأولى. وهو تطور قد ينأى بالنصوص عن مستوى القارئ العادي بتعقيد الأداء. لكنه لا يغطي ما قد يستشعره قارئ محترف من قصور مبهم يتجلى إذا ما تتبعه بعناية مستعيناً بذخيرته الثقافية. سيكون بالإمكان . حينئذٍ . اكتشاف الأمر: لقد كانت الفكرة الواحدة، المبسطة، التي لا تكاد تختلف عن نظرية تحتاج إلى برهان، ركيزة تنسج حولها، أو بها، القصة منتمية بذلك إلى تيار القصة الرمزية (الإليغورية)، بغير لبس، وهو تصنيف لا يحتاج إلى برهان في مجموعتها الأولى "جدران تمتص الصوت"، ويحتاج إلى تمحيص في مجموعتها الثانية "طقوس أنثى". وتنبو كثير من قصص المجموعة الثالثة "طربوش موزارت".. عن هذا التصنيف بتلك المهارة الحرفية التي حققتها القاصة، إلى درجة يحتاج معها مثل هذا التصنيف إلى برهان نقدي: حين تقرأ قصة وأخرى في المجموعة، بحثاً عن مقترب منفرد، أو جامع، ضمن عدد من المقتربات المفترضة، نجد النص . المتقن تماماً. بكل مظاهره اللفظية، والتركيبية، والدلالية، يقود باتجاه تأويل واحد، مثل السهم، أو علامة مرور، مستعصية على تعدد الدلالات، حتى حين يلفها الغموض، وفي الجمع بين هدف اليغوري وغموض الدلالة ما يستوجب التأمل، بل والتريث، مما يتراءى جمعاً للمتناقضات ففي الوقت الذي تشف فيه القصة الإلغورية عن معنى واحد يمكن تلخيصه في جملة، يشجع الغموض تعدد الاحتمالات حيث يثير الدال الواحد مجموعة ممكنة من المدلولات ظاهرة وكامنة. بيد أن تأمل النصوص يضائل تعدد المعاني مرجحاً معنى واحداً يمكن تلخيصه في فكرة لا تتجاوز الجملة، وفي قصص كثيرة للكاتبة تحول الفكرة الواحدة المتسلطة دون أي تأمل أو تردد حول التأويل الذي يُقاد إليه القارئ مما يجعل تحليل أي منها غير ذي فائدة عملية أو نقدية.

انتخبنا قصة "طريق عمياء" من بين عدد قليل من القصص التي وإن ظلت أسيرة الفكرة الواحدة، بل الأداء القصصي فيها حداً من الإتقان لا يستقيم معه التغاضي عنه، مثل قصص "جمال كان يوشك" و"كرسي اعتراف"، و"عبث" من مجموعتها الثالثة "طربوش موزارت" وانتخابنا للقصة بني على اعتقادنا أنها تمثل معظم سمات قصص سامية عطعوط، كذلك القصة الفلسطينية الإلغورية المعاصرة.

المتخيل السردي في قصة "طريق عمياء":

تنتاب الراوية حالة غامضة تدفع بها إلى مغامرة مجهولة: حين تغادر عملها لا تعود إلى البيت بل تتبع "أعمى" . رأته مصادفة . خطوة خطوة حتى يعود بها إلى نقطة الانطلاق في المدينة، وبعد حوار صريح بينهما ينطلق الأعمى من جديد في دورة أخرى تتبعه الراوية فيها إلى شقة يدخلها، فيغتصبها.

تحليل النص:

سنؤجل الالتفات إلى مدلولات العنوان ونبدأ باقتباس الفقرة الأولى:

"صحوت اليوم باكراً، اغتسلت، لكنني لم أفطر. كان مزاجي معتكراً. ارتديت ملابسي وخرجت من البيت. أسرعت متجهة

إلى مكان عملي، وبعد انتهاء الدوام لم أعد للبيت. أردت أن أقوم بمغامرة، فتفلسفت. رأيت ضريراً يسير في الشارع يحمل عصاه، يضرب بها الهواء والأرض بحثاً عن عائق ما ليشتمه، أو هكذا خيل إلي. فوجدتني أتبعه دون سابق إنذار أو أدنى تفكير"..

تنطوي وجهة نظر القص . تروي من خلال ضمير المتكلم الأنثى . على أهمية بالغة تسري في جسد النص، بيد أنها لا تداني أهمية المظهر النحوي الذي يدمج بين الماضي والحاضر، والذي به يتم إخفاء المفعول لأجله، ويتكون بالمظهر النحوي النسق وكسره:

صحوت . اغتسلت . لم أفطر . كان مزاجي معتكراً..

ارتديت . أسرعت . (بعد الدوام) لم أعد . أردت أن أقوم بمغامرة..

تؤكد الأفعال المثبتة باستمرار لنسق يومي معتاد (الصحو، الاغتسال)، تكسره (لم) بحسم (تفيد لم النفي والجزم والقلب)، ويتضمن هذا الكسر نسقاً سابقاً عليه وهو الإفطار . "قلبته" (لم) وجزمت بنفيه. وتعقب "لم أفطر" نقطة، بما يعنيه ذلك من توقف وانقطاع جزئي عما يلي. بيد أن ما أعقبها كان مفسِّراً لما قبلها: "لكنني لم أفطر. كان مزاجي معتكراً". والنقطة بين الجملتين تفيد أمرين: الأول صرامة ملحوظة في كسر النسق الذي تؤديه" "لم" يعززه الاقتصاد والعزلة في الجملة. الثاني تمويه المفعول لأجله من خلال الاستقلال بالجملة، فالأصل "لم أفطر لاعتكار مزاجي"..

ويتكرر الأمر في الجمل اللاحقة تثبيتاً، ونفياً، ومفعولاً لأجله يستتر نحوياً (واستباقاً للأمور نقول دلالياً)..

يتضمن ما سبق وضعاً مستقراً سابقاً على التوتر الذي أشاع كسر النسق كانت فيه الراوية تفطر، وكانت تعود إلى البيت بعد انتهاء العمل، واستقرار الثوابت . بغير كسر النسق . يؤكد الآلية، الرتابة اللا فعل.

الفقرة المقتبسة محكمة تتضمن عدداً من المستويات التركيبية التي ستجبرنا على العودة إليها أكثر من مرة. وقدآثرنا البدء بالمستوى النحوي فيها لاشتماله على أمور، الأول: أن هذه الفقرة تضم ما يُسمَّى سردياً بالوحدة العليا، أو المتتالية على نحو يكاد يكون نموذجياً فيما يخص القصة القصيرة. "والتي تتألف دوماً من خمس جمل فقط"(1)، فالقصة المثالية يقول تودوروف "تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوة ما مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب. ويعود التوازن بفضل قوة مَوّجهة وِجْهة معاكسة. والتوازن الثاني شبيه بالتوازن الأول، ولكنهما ليسا متماثلين أبداً. يوجد، إذن، في القصة نوعان من الحلقات: حلقات تصف حالة (توازن أو اضطراب)، وحلقات تصف الانتقال من حالة إلى أخرى.(2) وقد شفَّ المظهر النحوي عن استقرار (بتكرار النسق: الأفعال المثبتة)، وعن اضطراب إشاعة كسر النسق بـ(لم) وبالمفعول لأجله الذي يسم بالحركية "اضطراب المزاج" و"البحث عن مغامرة".. وبإعادة المثبت ونفيه ثم خلق نسق آخر يكرر الرفض . النفي + المفعول لأجله مجملاً، يقوم باقي النص بتفصيله، وهذا يعني أن حلقة الاضطراب هي محور القصة(2)، باتجاه توازن آخر.

الأمر الثاني أن المظهر النحوي في هذه الفقرة يكشف عن آليات السرد المتَّبعة في النص: تكويني نسق وكسره نحوياً، ودلالياً بالضرورة، وفصل الفعل عن المفعول لأجله، بحذف الصلة المباشرة بينهما باستخدام نقطة تقصي المفعول لأجله وتكرسه جملة منفصلة.

يكاد الأمر الثالث أن يكون نتاجاً للأول والثاني: ولصلة البلاغة العضوية بالنحو يجوز لأنفسنا اتباع المظهر البلاغي بالمظهر النحوي، ذلك المظهر الذي يسمي الإجمال والتفصيل، فالإجمال تمثَّل في كون الفقرة الأولى جملاً موجزة تُمثِّل موجز القصة ووحدتها العليا، وما النص إلا تفصيل لما يُوجز ويُدكُّ في الفقرة الأولى أي تبعية الرواية للأعمى.

تحليل النص:

يلوح عنوانه "طريق عمياء" قابلاً للإبدال مثل "البحث عن مغامرة" أو "الأعمى وأنا"، وسيكون إبدالاً مناسباً إذا قصرنا الهدف على المدلول والتأويل. بيد أن فاعلية العنوان النصية تمنع استبدالها. وتكاد تكون شفرة دقيقة للفقرة الأولى، وللقصة. بدء: تقبل "طريق" التذكير والتأنيث نحوياً (ازدواج جنسي)، وترجيح التأنيث ظاهرياً يضمر التذكير ولا ينفيه. غير ذلك: تنكير "الطريق" يضمر ما يلتبس بالنكرة من إبهام، وعادة تقوم الصفة بتعريف الموصوف جزئياً أو كلياً، بيد أن الصفة هنا "عمياء"، وتثير الصفة مدلولاً قريباً هو الصدفة والعشوائية والابتعاد عن التعمل والتقصد، وتضمر مدلولاً ثانياً سيتفاقم ويتدعم بنمّو القص وهو الغريزة.

يمثل العنوان بما يثيره من التنكير والتعمية موقفاً مطابقاً لما تمارسه الرواية من إنكار للهدف والتعمية عليه.

أعمق من ذلك: لماذا "طريق" من محور استبدالي يشتمل على "درب، نهج، جادة، سبيل"، وغير ذلك(3). يمدنا المعجم بما يزيد ويثري ويتضافر مع الإشارات الأولى المتناثرة حين يكشف عن جذور جنسية متفشية في معانيها المتعددة(3)، و"الطرق" 1 . ماء الفحل، 2 . الضرب. 3 . الأرض. 4 . حضور الرجل أهله ليلاً. 5 . الكهانة (من التكهن والخط في التراب)، 6 . التتابع والتراكب والتناسل، وتدل بعض مشتقاتها على الوظيفة الجنسية المحض مثل طروقة الفحل أنثاه، وكذلك المرأة طروقة الرجل. وبعضها على الوظيفة الجنسية/ السايكولوجية بما تتضمنه من سادية "وطرق" الفحل الناقة أي قعا عليها وضربها(3) ولا يسعنا هنا أن نستبق الأمور ونشير إلى تعالق نصي بين هذا التفسير الأخير وبين نهاية القصة: "وصفعني على وجهي. أدخلني إلى بيته، أغلق الباب علينا وهو يمسك بي وهوى علي بجسده الثخين....".

ويعمق ارتباط الطريق والعمى بوصفهما صفة وموصوفاً، من مدلوليهما النحوي واللغوي، ويتضافر، بل وسيثير الخزين الديني من الضلال والهدى، القانون والخرق، ويحتوي بغموض وتكثيف تفاصيل النص. وقد يزيد من تأكيد المدلولات المطروحة أعلاه إن الطريق . لغوياً . في أحد معانيها الثانوية هو الخط في الأرض، وهو معنى لا يستقيم للمكان الحرفي في النص: لقد شكل الطريق في النص دورة مكانية شملت صعوداً ونزولاً إلى القاع وانحرافات متعددة إلى اليمين(6). يغري عدم استجابة الكلمة للمعنى الحرفي للطريق إلى ترجيح المعاني الأخرى.

تعلق بالعنوان "طريق عمياء" على المستويات النحوي واللغوي والسايكولوجي والتاريخي والديني مدلولات متواشجة لا تضارب بينها أو تناقض، بل تكامل وتنويع على منظومة واحدة، ترسخها الفقرة الأولى: يوهم السرد في الجزء الأول من هذه الفقرة بفاعلية الراوية حتى إنها قد تصنف بنيوياً فاعلاً عاملاً غير جامد (أو موضوع)، بمصطلحات "كلود بريمون"(7)، إذ تفعل فيها الراوية ولا تفعل، تقوم وتصحو ولا تفطر، ولا تعود إلى البيت، تبحث عن مغامرة. يساعد السرد إلى الرواية على الإيهام بفاعلية يسلبها إياها ظهور الأعمى في النص دافعاً بها إلى تبعية تمظهرت نحوياً ودلالياً. وانسجمت مع ما أشاعه العنوان من مضامين مطمورة فيه لغوياً ونحوياً. تجمله في الفقرة السابقة منذ "رأيت ضريراً" حتى "... أدنى تفكير"... جملة سيفصلها النص من جهة، وتعديلاً للسرد في اتجاهه للنهاية، بسبب نسق العطف . التابعية:

عبر الشارع	**فعبرته وراءه.**
سار على الرصيف المنحدر	**فانحدرت معه.**
وقف	**وقفت**

فعل يتبع فعلاً بفاء العطف التي تدل على "تأخر المعطوف عن المعطوف عليه متصلاً به"(8)، مما يجعل استخدام "الفاء على المستوى الدلالي مثيراً لتبعية مطلقة، زمنية ومعنوية. بيد أن هذه التبعية لن تخفى على عين نقدية خبيرة، مهما كان "الاتصال" و"عدم التراخي".. طاغياً، لن يلغي مسافة . قصيرة جداً . بين التابع والمتبوع. تمثل "الفاء" هذه المسافة. ويشكل التكرار نسقاً. بيد أنه نسق غير مطلق، مشروط ومقيد، ويضمر تدرجاً خفياً نثبته بالعودة إلى ماسبق.

عبر الشارع	**فعبرته وراءه.**
سار على الرصيف المنحدر	**فانحدرت معه.**
وقف	**وقفت**

الفاء فيما سبق تحافظ على مسافة وتبعية. بيد أن الظرف الذي يتبع المعطوف يتدرج بخفاء: وراءه، معه، ثم ارتباط شرطي: توقف . وقفت. يمثل ذلك انزياحاً خفياً من التبعية إلى الاندماج ويبرز هذا الاندماج الخفي من كسر مفاجئ للنسق يتم بضجيج (لم) فحين يشعل الأعمى لنفسه لفافه "لم أشعل لنفسي لفافه".

وتصاعدت نسبة التكرار التي تخلو من معنى مكونة نسقاً خالياً من الهدف . لنذكر أن السرد من وجهة نظر الراوية يسهم ويعمق من فعل التعامي والتجاهل المتعمد لهدف المغامرة: "انحرف إلى اليمين، فانحرفت معه، دخل إلى أحد الأزقة.. فدخلت وراءه. انحرف إلى اليمين ثم لليمين ثانية. حتى عدنا للنقطة نفسها... يتجه للرصيف الذي هبطناه". تضم الفقرة تكراراً وانزياحاً، نسقاً وخرقاً للنَّسق مثل الفقرات السابقة مع اختلاف التفاصيل: تتكرر التبعية النحوية بالفاء، بيد أن "لم" تختفي بجزمها وقلبها ونفيها ويحل محلها إيجاب خجول خفي بالكاد نمّ عن نفسه بالتحول من فعل مفرد يعقب فعلاً مفرداً بالفاء (المسافة القصيرة)، إلى فعل واحد للجمع "عدنا" و"هبطناه" لقد تم خلسة دمج نحوي يلغي مسافة ثابتة بين التابع والمتبوع على مستوى الفعل.

والفقرة لا تنتهي عند هذا الحد. أنها تفاجئنا: "توقف فتوقفت".. ويكرر إشعال لفافة تبغ واستنشاقها، وتكرر الراوية جزءاً من ردود أفعالها، السابقة وتخرق أخرى: تكرر عدم إشعال اللفافة، وتخرق امتناعها عن التدخين مستدعية أفعالاً سابقة:

توقف . وأشعل لفافة تبغ يدخنها . لم أشعل لنفسي.... وقفت أرقب.

توقف فتوقفت . وأشعل لفافة تبغ يدخنها . لم أشعل لنفسي بل استنشقت الدخان الذي نفثه، ووقفت أرقب حركاته وأعد عليه أنفاسه اللاهثة وأنفاسي حتى انتهى وتابعت سيري وراءه.

من السهل نسبياً اكتشاف الوظائف المتوخاة من تكوين هذا النسق الجديد..

1 . في الفقرة الأولى يرمز رفض المشاركة بالتدخين إلى رفض الاندماج، ويشكل استنشاق الدخان في الفقرة التالية تراجعاً عن الرفض واندماجاً رمزياً.

2 . ترسيخ التبعية باستنشاق الراوية الدخان الذي نفثه الأعمى.

3 . خلق حالة تناقض بين براءة مُدَّعاة (جهلاً بالدوافع والغايات . بالمعرفة)، وتطور من اندماج نحوي سابق ناعم وغير محسوس إلى اندماج في فعل واضح. واندساس صفات تشي بالمكبوت من الغايات مثل "أنفاسه اللاهثة وأنفاسي". مرة أخرى نواجه نسقاً يضمر نتوءاً ناعماً إنه جناس غير تام، وضمن مساحة هذا النتوء الضيقة يتم إنضاج حالة غير معلنة وغير منسجمة مع مدلولات نسق غير هادف ظاهرياً فعلى مابين الفقرتين من تكرار، تتسرب من خلالهما اختلافات حاسمة غير بريئة ذات مدلولات تترسخ وتندفع باتجاه النهاية.

تشف هذه الفقرة بالذات عمّا هو غير دلالي إذا كان يحق لنا ادعاء ذلك، وإن شئنا الدقة يشف عن أسلوب الأداء القصصي بتكوين نسق وخرقة: تحتوي كل فقرة عدا النسق الخاص بها، جملة قصصية تتراءى بريئة وغير هادفة، يمكن تكرارها في فقرة أخرى وتحويلها إلى نسق ثانٍ يُكسر من جديد. وهو أداء حِرَفيّ مُعَقّد لا يعني بالضرورة تعقيداً في المدلول كما سنرى، وإن كان يعني مهارة وتَمكُّناً في التعامل مع الجنس القصصي. وهو بناء يتشكل ويحافظ على وجهة نظر الراوية في تبعية تخلو من معنى واندماج لا نكاد نراه. وإذا دققنا النظر في بناء الأنساق وهدمها سنجد أمراً ينطوي على أهمية كبرى: إن كسر النسق والسعي إلى الاندماج النحوي، أو الفعلي، تقوم به الراوية لا الأعمى: الفاعل. لاكتمال هذا الكشف نعود إلى الفقرة الأولى حيث ظهر الأعمى مرصوداً من الراوية: 1 . يسير في الشارع، 2 . يحمل عصاه. 3 . يضرب بها الهواء.. بحثاً عن عائق ما ليشتمه.

يقوم الأعمى بأفعال تتسم بـ: الحركية، الإيجابية، العدوانية المبطنة التي تجذب الراوية لتتبعة (يضرب الهواء)، و(بحثاً عن عائق ليشتمه)، وما إن تتبعه الراوية حتى تضاف صفة القيادية إلى ما تقدم، وأفعاله . تتبعه أفعالها . هي التي تُكّون الأنساق، وهو أمر يناقض الصورة التقليدية للأعمى الذي يحتاج إلى مرشد يتبعه.

في الفقرة اللاحقة يبلغ التناقض مداه: بين الأعمى في هذه القصة مع الصورة التقليدية للأعمى، كما يتناقض المظهر النحوي واللغوي مع ظاهر ادعاء الراوية: وغير ذلك يتراءى الأعمى والراوية كنقيضين: "وحين شارفنا على النقطة نفسها، التي رأيته فيها بعد خروجي من الدوام، اقتربت منه ربما بدافع السخط على ضياع وقتي هدراً، على مغامرة تخلو من الدهشة ربما بسبب الفضول (......)، قلت له: يا أخ، أعتقد أنك ضللت طريقك (.....)، التفت إلى مصدر صوتي. لمحت في عينيه ما يشبه ابتسامة خبيثة حين قال: "لست ضائعاً".. فقط أردت أن أعود بك للنقطة نفسها كي لا تضلي أنت "يعقب" اقتربت منه "حرف" "ربما" الذي يفيد في الأصل "حرف تقليلي وجر شبيه بالزائد، ما زائدة كافة"، وقد بدت "ربما" هنا مناقضة للتأكيد، وقد اكتنفها عدم اليقين، يعزز هذا التأويل انتماء بعد "ربما" إلى الاحتمالية بتعدد الاحتمالات: "1 . سخط لضياع الوقت هدراً، "ما الذي يجعله غير مهدور"..

2 . سخط لمغامرة تخلو من الدهشة..."هذا يناقض دهشتها من دورته المكانية"..

3 . اقتراب بسبب الفضول.

وسؤال الراوية للأعمى إيغال في التضليل والتجاهل يناقضه الخزين الدلالي لكلماتها المنتقاة: فالمدلول الديني والأخلاقي أكثر التصاقاً . بـ"الضلال" من التيه، كما أن "الغياب" و"الإخفاء" و"الدفن" معانٍ أخرى للضلال(9) و"الضلال في كلام العرب ضد

الهداية والإرشاد"، تعمّق الفقرة المقتبسة من الاتجاه إلى التضليل والتعامي الذي مارسته الراوية، وتدفع إلى السطح صفات الأعمى التي تزداد بروزاً بالمقابلة مع الراوية، إذ يدفع الأعمى، أو يصحح، استخدام لفظ الضلال، مضفياً عليه الالتباس الأصلي لمعاني الكلمة مقابل مخاتلة الرواية التي هدفت إلى تبسيط الكلمة وحصرها في معنى ظرفي. مكاني هو التيه عن المكان فحسب، مقصية أي معنى آخر.

ترسخ الفقرة السابقة توازناً بلاغياً . دلالياً يقوم على شخصين تمثلان طباقاً صافياً (الذكورة . الأنوثة)، ونحوياً (الفاعل/ المفعول به، أو التابع والمتبوع) وبنيوياً على كون الفاعل مكوناً لنسق مما يتضمنه ذلك من: البدء بالفعل، وتعدد الأفعال، والقيادية. وكون الراوية كاسرة للنسق على ما يتضمن هذا الأمر من تبعية (كسر النسق يتبع تكوُّنه) ومن محدودية (النسق يتكون من عددين فأكثر ويتم كسره مرة واحدة)، وكان من الممكن تأويل كسر النسق تأويلاً يتضمن الثورة والفاعلية القصوى لو كان يكسر نسق فعل الأعمى، ولو اتخذ الكسر منحىً سلبياً فحسب، والأمر على النقيض، لقد كانت أفعالها تشكل نسقاً تابعاً لنسق أفعال الأعمى، وما الكسر إلا لنسق أفعالها التابعة. إن كسر النسق لم يتخذ منحىً سلبياً رافضاً للتبعية بل اتجه إلى كسر التبعية بالاندماج غالباً، وهي استجابة قصوى للتبعية وليست انفكاكاً منها.

تقوم الفقرة السابقة بإغلاق دورة مكانية وذلك بالعودة إلى نقطة بداية الانطلاق. وتؤذن أفعال الأعمى ببدء دورة جديدة مطابقة للدورة الأولى (تكوين نسق): "وتابع مسيرة مرة أخرى، من الرصيف الهابط، يضرب الهواء والأرض بعصاته، بحثاً عن عائق ما ليشتمه"، بيد أن الدورة الثانية ستشف عن بلاغة السرد المتبعة في النص: تشكل الدورة الثانية جناساً ناقصاً مع الدورة الأولى، وينطوي كونها جناساً ناقصاً على خدعة تقنية تُبثُّ عبرها تغيرات حاسمة فيما يخص الفعل، والهدف تُموِّهُ عبر التكرار المكاني، في هذه الدورة الثانية يتم الحوار والرؤية: "وكنت قد تمعّنتُ قليلاً في ملامحه، رجل في الأربعين من عمره يرتدي قمبازاً دخاني اللون، يضيق عليه عند بطنه المنتفخ قليلاً وأردافه السمينة. لا أدري ما الهواجس التي تلاحقت في رأسي حين تمعنت به لكنني قررت متابعته مرة أخرى بدافع الفضول ودوافع أخرى حاولت تجاهلها". لقد بدأت الدورة الأولى بتكتم حول الدوافع (المفعول لأجله)، ويبرز الأعمى من غير سمات الرجل المباشرة، كما أن الراوية تتبعه دون قصد ظاهر أو هدف، حتى تكاد تكون مسيرة" فوجدتني أتبعه دون سابق إنذار"، بيد أن هذه الدورة الثانية تبدأ بتفاصيل ذكورية الأعمى، كما أن الراوية قررت متابعته" وقد تبلورت الدوافع إلى حد باتت فيه الراوية تدافع هواجسها وتبذل جهداً لتجاهلها.

لقد تكررت التبعية على نحو يشابه تبعية الدورة الأولى لكنه لا يتطابق معها: "سرت على الرصيف الآخر بموازاته فانحدر باتجاه البلدة القديمة، وصل إلى القاع، انحرف إلى اليمين ثم دخل إلى أحد الأزقة تبعته ودخلت وراءه. "لقد تلاشت صيغة التبعية المفصلة "فعل ففعلت"، ظاهرياً، لقد ساعد إجمال التبعية على تسريع الإيقاع معولاً على خزين التفاصيل في الدورة الأولى، كما أن التطورات المبثوثة خلقت توقعاً أو ترقباً لكسر يمنع اكتمال دورة مكانية ثانية أسوة بالأولى التي افتقدت إلى الغاية. ويتم هذا الكسر باللقاء الجسدي بين الرجل والمرأة. ويكون هذا اللقاء مفعولاً لأجله مموهاً ومؤجلاً وغاية امتد السرد إليها ومطابقاً للمظهر النحوي، توظيف المفعول لأجله الذي لاحظناه في ثنايا النص. وعلى الرغم مما قام عليه النص من بناء معقد متقن، لا يكاد يقبل أكثر من التأويل القريب المطروح والمكتمل في نهاية القصة. لقد استخدمت كل المظاهر السردية في ترسيخ الذكورة والأنوثة بوصفهما طباقاً نموذجياً كاملاً لا تداخل فيه. القوة والضعف: القائد والمقود، المباشرة والمخاتلة، مما يؤدي إلى تبسيط شديد لا تمثل وجهة نظر الكاتبة الضمنية وغير الواعية المنسوجة بمهارة في نص معقد فحسب، بل وتؤكد ما هو شائع عن الذكورة والأنوثة، ويكشف ذلك عن اتباعية غير واعية للأعراف والموروث الشعبي يناقض ظاهر انحياز الكاتبة إلى الخروج على السلطة، وهو أمر مثير للتأمل لكنه ليس مجال المتابعة هنا، كما أننا لسنا معنيين بمناقشة وجهة النظر التي تمخضت عنها القصة(10) ما يجدر بنا الالتفات إليه هو ذلك التبسيط الشديد الذي يقود إلى أحادية في التأويل. تعجز المهارة التقنية الملحوظة عن إنقاذها من الانضواء تحت اتجاه القصة الأليغورية.

❑

■ الهوامش:

1. الشعرية . .69

2. وهذا يعني أنها قصة حدث (فعل).

3 . أن الخزين اللغوي الثري الذي تغترف منه الكاتبة يساعدها على ما لاحظناه من دقة شديدة في اختيار المفردات ومهارة في بناء جمل قصصية تكاد تكون مثالية، مما يدعونا إلى تحليل دقيق يناسب هذه الملاحظات، وقد تفيد الإشارة أن الكاتبة تستعمل "نهج" في قصة أخرى . على ندرة استخدام هذه الكلمة.

4 . لسان العرب ج 29 . "المجلد الثالث" مادة "طرق" . 2660-2667.

5 . لسان العرب م ج2662/3.

6 . لا توجد في النص انحرافات إلى اليسار.

7 . الشعرية 67.

8 . شرح ابن عقيل مجلد 2 ص 227، يقابل الفاء. ثم "التي تدل على التبعية" مع التراخي..

9 . لسان العرب مج 3 ج 29 ص 2601 . 2604 : ومما لا يخلو من معنى أن أحد معاني "الضلل: الماء الذي يجري تحت صخرة لا تصيبه الشمس".

10 . يشكل هذا الموضوع مادة خصبة للنقاش في العصر الحديث ويكاد يكون أكثر المؤثرات حساسية في تتبع الأيديولوجيات.

د.ماجدة سعد

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المرأة العربية

في القرن العشرين

صدر حديثاً عام 2000 في دمشق عن دار المدى كتاب (المرأة العربية في القرن العشرين) للدكتورة بثينة شعبان التي أوقفت دراستها على المرأة العربية، وقد تزامن صدور كتاب آخر لها عن دار الآداب في بيروت وكان عنوانه (مئة عام من الرواية النسائية العربية).

وكتاب المرأة العربية في القرن العشرين يقع في /272 صفحة من القطع المتوسط، ويضم عشرة فصول هي على التوالي:

1-دور المرأة في النهضة القومية.

2-التقديم ومحاولات التهميش.

3-الطريق العربي للتحرر النسائي.

4-صورة المرأة العربية في الغرب.

5-المرأة السورية، الواقع والإنجاز.

6-تجربة المرأة في الإنجاز الحربي.

7-فقه النساء بأقلامهن.

8-الغبن الواقع على المرأة.

9-ثقافة المرأة كأداة للتغيير.

10-الدور المستقبلي للمرأة العربية.

تبدأ الفصل الأول بقولها بدأ عصر النهضة العربية عندما بدأ المفكرون العرب عملية بث لغتهم القومية والتمسك بهويتهم العربية في ظل حكم عثماني حاول وعلى مدى أربعة قرون أن يطمس الشخصية العربية والحقوق العربية، وتاريخ تلك الفترة حافل بأسماء الرجال المناضلين ولم يسبق أن مرّ ذكر امرأة في التاريخ المدوّن الذي تطلع عليه الأجيال جيلاً بعد جيل في الكتب المدرسية، وتجد الدارسة أن تغييب ذكر المرأة لا يعني أنها لم تلعب دوراً مهماً في هذا الصدد، فتاريخنا مملوء بالنساء العالمات والمجاهدات والفقيهات والشاعرات.

ثم تحدثت المؤلفة عن دور المرأة العربية منذ النهضة القومية في إطار إعادة النظر في التاريخ المكتوب، وإعادة الاعتبار للدور الذي لعبته المرأة في ثلاثة ميادين تتمثل في (دور المرأة، دور المرأة الاجتماعي، دور المرأة السياسي).

ففي دور المرأة الثقافي بيّنت الدكتور بثينة شعبان أنه حتى وقت قريب كان يُعتقد أن دور المرأة في الثقافة والأدب قد انحصر في فترتين مع وجود هوّة تاريخية مهمة تفصلهما وهما:

-فترة تبدأ مع فجر الإسلام وتمتد حتى نهاية العصر العباسي.

-فترة تبدأ من النصف الثاني من القرن العشرين.

علماً أن الدراسات التي أخذت تظهر اليوم على حد قول الدراسة أنّ هناك المئات من الشاعرات اللواتي لم تدون أشعارهن.

أو دوّنت أو فقدت أو أهملت في مراحل مبكرة من قبل مدوني الشعر العربي ونقاده لأسباب اجتماعية وتاريخية، وتأتي الدراسة على ذكر كتابين هما (أشعار النساء في الجاهلية والإسلام) للدكتور محمد بدر معبدي.

وعن الصحافة تبيّن أنّ عدداً من الكاتبات السوريات واللبنانيات قد أصدرن مجلات أدبية نسائية في مصر وكانت أول مجلة نسائية عربية مجلة (الفتاة) لصاحبتها هند نوفل السورية، وقد أصدرتها في الإسكندرية عام 1892 وقد بلغ عدد المجلات النسائية العربية التي صدرت في الوطن العربي أكثر من خمس وعشرين مجلة قبل الحرب العالمية الأولى.

ورأت المؤلفة أن المرأة استمرت بدورها في خدمة الثقافة والأدب خلال فترة الانتداب الأجنبي، وخاضت معارك التعليم، وساهمت الأديبات العربيات في الحوار الثقافي الداعي إلى التحرر القومي والنهضة الثقافية، إلى جانب كتابتها للشعر والقصة والرواية والنقد الأدبي وكان للمرأة السبق في ريادة الرواية (زينب فواز)، وذكرت المؤلفة عدداً من الأديبات اللاتي نلن جوائز أدبية، فعواطف عبد الرحمن نالت جائزة العويس، والناقدة منى العيد نالت جائزة الملك فيصل من كل ذلك تجد الدكتورة بثينة شعبان أن دور المرأة العربية الثقافي تطور مع توطد مسيرة تحررها.

وعن دور المرأة الاجتماعي بيّنت أن دور المرأة الثقافي في تلازم مع دورها الاجتماعي من خلال تشكيل الجمعيات النسائية، (جمعية ترقية الفتاة) مصر، و(جمعية يقظة الفتاة العربية) بيروت وفي 1923/6/12 وجه مؤتمر النساء الذي عقد في جنيف دعوة إلى رئيسة جمعية اتحاد وترقي المرأة المصرية بطنطا لحضور المؤتمر، ومن المعروف أن هدى شعراوي شاركت في المؤتمرات النسائية الدولية، ومنها المؤتمر النسائي التاسع لجميع الأمم الذي انعقد في روما عام 1923.

ثم ناقشت المؤلفة عدداً من القضايا الاجتماعية منها (السفور والحجاب، حمل المرأة).

وعن دور المرأة السياسي رأت أن المرأة العربية لعبت دوراً سياسياً مهماً منذ نهاية العهد العثماني ومروراً بفترة الانتداب الأجنبي إلى الثورات الوطنية، ومرحلة الاستقلال الوطني.

وفي الفصل الثاني (التقدم ومحاولات التهميش) تأخذ مناقشة موضوع ينطبق على الرجل والمرأة معاً، لأن إيمان المؤلفة بأن للمرأة رؤية ومنظوراً يمكن من خلالها جعل هذا العالم مكاناً رائعاً لكل من الرجل والمرأة معاً، وتعرضت في حديثها إلى نضال المرأة الفلسطينية ثم نضال المرأة اللبنانية، وأتت بأمثلة من الجنوب اللبناني، وتعرضت إلى نضال المرأة العربية في الجزائر.

وتقف عند الانتفاضة وبيّنت أن النساء قد شكلن العمود الفقري لها وتحدين بأجسادهن ونشاطهن أحد أكثر أشكال الاحتلال، وهذا ما جعلها تؤكد أن للنساء في فلسطين ولبنان ومصر وسورية والجزائر والعراق تاريخاً طويلاً في مقاومة الاحتلال. وفي الفصل الثالث (الطريق العربي للتحرر النسائي) تبيّن المؤلفة أن وعي المرأة العربية لذاتها، وكيانها ليس وليد اليوم ولكنه نتاج نضال خاضته المرأة طوال القرن العشرين مستندة إلى تراث يمنحها رؤية واضحة لمكانتها ودورها، وتصل المؤلفة إلى أن المعركة متشابكة متداخلة بين وعي المرأة وثقافة الرجل على الصعيد الذاتي والصعيد القانوني والصعيد الاجتماعي والصعيد التنظيمي والصعيد العالمي.

وتحدثت المؤلفة في الفصل الرابع عن (صورة المرأة العربية في الغرب) مبينة أن اعتبار صورة المرأة العربية في الغرب اليوم نتاج عاملين أساسيين:

1-إنها امرأة مع الأخذ بعين الاعتبار، موقف الغرب من المرأة سواء أكانت غربية أو عربية.

2-أنها مسلمة، والإسلام قد مثل الآخر بالنسبة للغرب.

وتجد المؤلفة أن الغرب يستمد نظرته إلى المرأة من تراكم الديانات وتأثيرات اليهودية التي عاملت المرأة بدونية، ثم أعطت الباحثة تفاصيل الصورة الغربية عن المرأة العربية من خلال ملامح مسبقة الصنع لأسباب دينية واجتماعية وسياسية، فالمرأة العربية المسلمة هي المرأة المحجبة التي لا صوت لها ولا قرار، وهي الزوجة الخادمة، ضمن نظام تعدد الزوجات، وتصور أجهزة الثقافة والإعلام في الغرب

العلاقات التي تنتقص من قيمة المرأة وتردها إلى الإسلام، لذا تكاتفت جهود النساء العربيات منذ نهاية القرن التاسع عشر

وبداية القرن العشرين بالاهتمام بصوتهن في الغرب مثلما فعلت (عفيفة كرم) في روايتها (بديعة وفؤاد) نيويورك 1906 و(غادة عمشيت) 1908 فعالجت صورة المرأة العربية في المهجر والوطن والأم.

ثم تحدثت عن (المرأة في الأبحاث والدراسات التي تصدر في الغرب) إلاّ أن المفكرين العرب أدركوا خطورة ذلك إلى جانب المفكرات العربيات والمبادرة إلى نشر كتب تصحح الصورة المغلوطة وتعطي صورة تليق بالمرأة العربية.

وتناولت المؤلفة في الفصل الرابع (المرأة السورية والإنجاز) وترى أن الغرب ينظر إلى أن المرأة في سورية لا تختلف عن أي امرأة مسلمة في البلاد العربية فهي محجبة، يمنع عليها الاختلاط وترد المؤلفة على ذلك بإعطاء صورة عن الوضع الاجتماعي والتعايش في سورية وتتطرق إلى النساء والتعليم، والنساء والسياسة، والنساء في الإسلام، وقوانين الأحوال الشخصية، والنساء والعمل، والرعاية الصحية وتنظيم الأسرة، وتختتم الفصل الرابع بنظرة واقعية في المفاهيم الاجتماعية.

وفي الفصل الخامس تناقش المؤلفة تجربة المرأة في العمل الحزبي أن الحياة السياسية العربية مرت بمراحل عديدة اجتماعية وسياسية أدى ذلك إلى ظهور تنظيمات لنقل الأفكار إلى الواقع: وكان للمرأة دور في العمل السياسي.

وفي الفصل السادس تعرضت الدكتور بثينة شعبان إلى (فقه النساء بأقلامهن) مبينة أن المفسرات في تاريخ الإسلام قليلات، وتذكر اجتهادات (د. عائشة عبد الرحمن، د. سعاد إبراهيم صالح (مفتية النساء في مصر، و د. أمينة الصاوي (1922-1988).

وكانت السيدة عائشة أم المؤمنين أفقه الناس، وقد روي عنها /2210/ أحاديث صودق على /172/ منها، ويذكر محمد بن سعيد أكثر من /700/ امرأة روين الحديث نقلاً عن النبي صلى الله عليه وسلم.

وجاءت على فقه الحجاب عند نظيرة زين الدين من خلال كتابيها (الفتاة والشيوخ) و(السفور والحجاب).

أما الفصل الثامن فكان (العنف الواقع على المرأة) فترى أن العنف يمارس ضد النساء من قبل أفراد أو مؤسسات كما تمارسه النساء ضد بعضهن لأسباب اجتماعية أو نفسية أو اقتصادية ويمكن تقسيم العنف في كلتا الحالتين إلى ثلاثة أنواع (العنف الجسدي، والعنف النفسي، والعنف اللغوي) وهناك (العنف القانوني) و(العنف في العمل) و(العنف الواقع على المرأة من المرأة).

وفي الفصل الثالث تتحدث المؤلفة عن (ثقافة النساء كأداة للتغيير) فتجد أن النساء العربيات في أغلب الدول العربية لعبن دوراً مهماً في حركات الاستقلال والتحرر الوطنية، وقد وقف عدد من المفكرين إلى جانب قضاياهن أمثال (قاسم أمين، عبد الرحمن الكواكبي، الطاهر حداد).

مما أدى إلى زيادة سريعة في نشاطات ثقافية وتعليمية نسائية، وترى المؤلفة أن هند نوفل في عام 1892 عبر إصدارها مجلة (الفتاة) في الإسكندرية افتتحت قرن الصحافة النسائية العربية، وقد أدت هذه الصحافة دورها التاريخي الحاسم عندما شجعت على انطلاق الكتابة النسائية العربية من جديد، وفي قسم لاحق من هذا الفصل أن الكتابة، أصبحت رسالة بالنسبة لأغلب النساء العربيات رسالة أدبية واجتماعية وسياسية، وقد لجأت النساء إلى المحاضرة باعتبارها الوسيلة الوحيدة للتأثير في الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأدت المشاركة الكثيفة للنساء في المجالات التعليمية والثقافية بدور أداة التغيير السياسي، وتذكر المؤلفة أسماء عدد من الأديبات العربيات اللواتي تميزن بالإبداع (هدى بركات، إميلي نصر الله، لبنان (غادة السمان) سورية (أحلام مستغانمي) الجزائر (فاطمة المرنيسى) المغرب.

واختتمت المؤلفة كتابها بالفصل العاشر (الدور المستقبلي للمرأة العربية) موضحة فيه أن بذور الوعي النسائي العربي قد تفتحت في تربة التراث العربي فحملت معها الهمّ الوطني، واتخذ تحرر المرأة العربية مساراً مختلفاً عن مسار نظيراتها في أوربا الغربية وأجزاء أخرى من العالم، واستمرت دعوات تحرر المرأة العربية في الحفاظ على هويتها الثقافية القومية العربية.

وتأتي على نهاية الكتاب بقولها: لكن الدور المستقبلي للمرأة العربية مرهون بخلق الظروف الوطنية والاجتماعية والسياسية المناسبة التي تفسح المجال أمامها لاستثمار طاقاتها من أجل مستقبل مشرق للجميع.

أحمد دوغان

□□

متابعات... متابعات... متابعات

حول مؤتمر المستشرقين الألمان

انعقد هذا المؤتمر في مدينة بون في الفترة الواقعة بين 28/9-2/10/1998 بإشراف جمعيّة المستشرقين الألمان التي تأسّست في عام 1845. وتهدف هذه الجمعيّة إلى تشجيع الأبحاث التي تهتم بدراسة لغات الشّرق وتاريخه وحضارته، وكذلك إلى متابعة الاهتمام بالتّطورات التي تتم في مختلف المجالات الأدبيّة واللّغويّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة في كلّ من قارتي آسيا وإفريقيا. وهي التي تُصدر المجلّة المعروفة (ZDMG) منذ عام 1846، وتُشرف على معهد دراسات الشّرق في استانبول منذ عام 1927، وعلى معهد بيروت منذ عام 1961، وتسعى إلى جمع المخطوطات الشرقيّة والوثائق الفنيّة وفهرستها، وإصدار ترجمات لأهمّ كتب التّراث الشرقيّ.

والمعروف أنّ جمعيّة المستشرقين الألمان بدأت بتنظيم مثل هذه المؤتمرات (Dot) للمرّة الأولى في عام 1921 في مدينة لايبزيغ، حيث أصبحت المؤتمرات تُعقد بعدها كلّ ثلاث إلى أربع سنين مرّةً في إحدى جامعات المدن الألمانيّة.

أمّا عن المؤتمر السَّابع والعشرين للمستشرقين الألمان فقد كان أكبر مؤتمر يُعقد حتّى الآن، حيث بلغ عدد المشاركين فيه أكثر من /650/ باحثاً من داخل ألمانية وخارجها، وقد أُلقيت فيه أكثر من /300/ محاضرة علميّة، تمّ توزيعها على المحاور والأقسام التالّية:

1-شعبة الدّراسات الإفريقيّة

2-شعبة الدّراسات العربيّة.

3-شعبة دراسات الشّرق المسيحيّ والبيزنطيّ.

4-شعبة الدّراسات الهندو-إيرانيّة، والهند- أوروبيّة.

5-شعبة الدّراسات الهنديّة.

6-شعبة دراسات العلوم الإسلاميّة.

7-شعبة الدّراسات اليابانيّة.

8-شعبة الدّراسات العبرانيّة.

9-شعبة دراسات الشّرق الحديث: وتضمّ جوانب متعدّدة مثل القانون الإسلاميّ، والتّاريخ، والسياسة، والمجتمع، والفهم الذّاتي للمجموعات البشريّة في لبنان، والهويّة والذّاكرة، والعلم ومنتجاته.

10-شعبة تاريخ الفنّ الشرقيّ وعلم الآثار.

11-شعبة الدّراسات السَّاميّة.

12-شعبة الدّراسات الصينيّة.

13-شعبة دراسات جنوب شرق آسيا.

14–شعبة الدّراسات العثمانيّة والتركيّة.

15–شعبة دراسات آسيا الوسطى.

ونظراً إلى هذا العدد الكبير من الشّعب والمحاور التي تتضمَّن برامج ضخمة من المحاضرات والأبحاث العلميَّة، نشير إلى أنّه من الصّعب الإحاطة بكلّ جوانب المؤتمر، كما أنَّه من غير المكن إلقاء الأضواء على جميع الموضوعات التي عالجتها هذه المحاضرات، لما في ذلك من تشعُّب في الاتجاهات واللُّغات والحضارات. أضف إلى ذلك اتّساع الرُّقعة الجغرافية التي تغطّيها هذه المحاضرات، كونها تشمل جميع دول قارتي آسيا وإفريقيا تقريباً. ولهذه الأسباب مجتمعة فإنّنا لن نخوض في عمليَّة محاولة تقديم صورة مفصَّلة عن جميع فعاليات المؤتمر ونشاطاته، التي يخرج قسم كبير منها عن اهتمام القارئ العربيّ، وإنّما سنكتفي بإبداء بعض الملاحظات العامَّة على المؤتمر، والإشارة إلى عناوين المحاضرات التي ألقيت في شُعَب الدّراسات العربيّة، والعلوم الإسلاميّة، واللّغات السّاميّة فقط، لما لها من أهميّة بالنسبة إلى القارئ العربيّ، ولكي يتمكّن من أن يكوّن صورة عن الإطار العام الذي تصبّ فيه هذه المحاضرات، ومن أن يأخذ فكرة عامّة –على الأقلّ– عمّا يجري هنا من أبحاث ودراسات:

1–شعبة الدِّراسات العربيَّة: وتهتم هذه الشُّعبة بمعالجة الموضوعات التي تدور حول اللغة العربيَّة وآدابها في جميع العصور والمراحل التي مرَّت بها هذه اللُّغة منذ القديم وحتَّى يومنا هذا، بالإضافة إلى رصد التطوُّرات اللُّغوية والأدبيَّة التي تمَّت وتتم في البلاد العربيَّة ومتابعتها. ويشار هنا إلى أنّه ليس هناك تحديد دقيق للأبحاث التي يمكن أن تُلقى في إطار هذه الشُّعبة، فليس هناك مَثَلاً فصلٌ واضحٌ بين موضوعات الأدب واللُّغة ولا بين الأبحاث التي تدور حول مصنَّفات التُّراث القديم أو الأعمال المعاصرة.

إنَّ موضوعات هذه الشُّعبة متنوِّعة جدّاً، وهي تُعالج كلّ ما يمتّ إلى اللُّغة العربيَّة بصلة، فتارة نجد موضوعاتٍ في النَّحو التُّراثي القديم، وتارةً أخرى نجد موضوعات في الأدب العربيّ بعصوره المختلفة، وتارة ثالثة نجد موضوعات في العروض والقافية أو البلاغة والصُّور الجمالية وغير ذلك. وقد كانت جلسات هذه الشُّعبة برئاسة الأستاذ الدكتور Heinz Grotzfeld (جامعة مونستر–ألمانية)، وبلغ عدد البحوث التي ألقيت فيها ستَّة عشر بحثاً، وهي:

- *التَّعابير في إحدى اللّغات العربيّة العاميّة: تعابير أعضاء الجسم في اللهجة العربيّة المصريّة؛ للأستاذ Sigrun Kotb (جامعة ماينز–ألمانية).*
- *علاقات المطابقة النّحويّة بين العدد والمعدود في اللّغة العربيّة الفصحى، وفي لغة الكتابة المعاصرة؛ للأستاذ Ivan Djulgerov (جامعة صوفية– بلغاريا).*
- *النّحو والدّلالة في حرفي الاستفهام "هل" و "الهمزة"؛ للأستاذ الدكتور محمد النكرومي (جامعة بون– ألمانية).*
- *أفكار حول القافية والوزن في اللّغة العربيّة المتوسّطة؛ للأستاذ الدكتور Adrian Gully (الجامعة الأمريكيّة في إمارة الشّارقة).*
- *إذا كان الجديد قديماً: محاضرة حول تاريخ اللّغة العربيّة؛ للأستاذ الدكتور Jonathan Owens (جامعة بايروت– ألمانية).*
- *واقع علم اللّغة العربيّة في الجامعات المصريّة ومهامّه؛ للأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي (جامعة القاهرة– مصر).*
- *سيرة بيبرس؛ للأستاذ Thomas Herzog (جامعة هاله– ألمانية).*
- *لغة التّراث الرّمزيّة في موضوع التّنازع بين الحقّ والسّلطة؛ للأستاذ الدكتور Stefan Leder (جامعة هاله–ألمانية).*
- *الحقيقة بنت البحث أو "الجدال يغذّي روح الاختبار"، محاضرة حول طريقة الجدال العربيّ (المحاججة) أثناء عصر النهضة؛ للأستاذ الدكتور Dagmar Glass (جامعة لايبزيغ– ألمانية).*
- *ابن خلدون تحت نيران المؤلّفين العرب المعاصرين؛ للأستاذة عبير بشناق (جامعة بامبرج– ألمانية).*
- *عمل مبكّر من الأدب النّسائي العراقي كمصدر للتّاريخ الاجتماعي. "مذكّرات أميرة بابل (1844)"؛ للأستاذة الدكتورة Wiebke Walter (جامعة توبنغن– ألمانية).*
- *صور مدينة بيروت وأساطيرها في الأدب العربي المعاصر؛ للأستاذة الدكتورة Birgit Embal (المعهد الألماني في بيروت).*
- *ذكريات حول المدن؛ للأستاذ الدكتور هاشم الأيوبي من الجامعة اللّبنانية (حاليّاً في جامعة إرلنغن– ألمانية).*

- الاحتفال كوسيلة للخروج من المألوف في زقاق المدقّ لنجيب محفوظ؛ للأستاذ أشرف عيسى (جامعة سلفورد- بريطانيا).
- التّلاعب في ترجمة أعمال الأدب المغربيّ؛ للأستاذ Said Faiq (جامعة سلفورد-بريطانيا).
- الأدب العربيّ عند مسلميّ اليُروبا في نيجيريا- التّطوّر والأهمّية التّاريخيّة للأدب العربيّ المحلّي في المناطق غير العربيّة؛ للأستاذ الدكتور Stefan Reichmuth (جامعة بوخوم- ألمانية).

إنَّ ما يُؤخذ على هذه الشُّعبة أنَّ محاضراتها كانت في آخر يومين من المؤتمر، وهذا ما انعكس بعض الشيء سلبيّاً على عدد الحضور في الجلسات، وبالتَّأكيد لم يكن الهدف من ذلك التَّقليل من أهميَّة الدِّراسات العربيَّة، وإنَّما كان لأسباب تنظيميَّة بحتة. أضف إلى ذلك أنَّ عدد المشاركين في هذه الشُّعبة كان قليلاً نوعاً ما بالمقارنة بأعدادهم في المؤتمرات السَّابقة وفي بقيَّة الشُّعب. وقد كان من الأنسب أن تُلقى في هذه الشُّعبة بعض المحاضرات التي أُلقيت في شعبة العلوم الإسلاميَّة، مثل: (بعض الملاحظات على تعليم علوم الأوائل)، و (نظريَّة الإعجاز عند الكفوي)، و (قضايا لغويَّة في القرآن الكريم)، و(الجديد من المقارنة بين معجم البلدان لياقوت وكتاب آثار البلاد للقزويني)، وغير ذلك.

أمَّا بالنّسبة إلى برنامج المحاضرات في هذه الشُّعبة فقد كان الطَّابع اللُّغوي طاغياً عليه، فكان هناك محاضرات في النَّحو العربيّ، مثل (المطابقة بين العدد والمعدود) و (النَّحو والدَّلالة في حرفي الاستفهام الهمزة وهل)، ومحاضرات في تاريخ اللُّغة، مثل: (إذا كان الجديد قديماً) و (لغة التُّراث الرَّمزيَّة) وغيرها.

وممّا تجدر الإشارة إليه ههنا، هو تراجع الموضوعات الأدبيَّة، وخاصَّة تلك التي تعالج ظاهرة من ظواهر الأدب العربيّ الكثيرة، سواء أكانت في شعره أم نثره، فقد كانت المشاركة في هذا الاتّجاه ضعيفة جدّاً، ولم يكن هناك أيَّة معالجة لأحد موضوعات الشِّعر العربيّ القديم أو الحديث، وهذا ما يُظْهِر بوضوح تراجع اتّجاه الشِّعر في معاهد الاستشراق الألمانيَّة التي كانت تُعْرَفُ سابقاً بالاهتمام الشَّديد في هذا الاتّجاه، ويعكس في الوقت نفسه حقيقة ابتعاد الجيل الجديد من المستشرقين الألمان عن سبر أغوار هذا الاتّجاه وتعميق جذوره. فقد اقتصرت المشاركة في هذا المحور على معالجة بعض موضوعات الأدب النثري المعاصر وخاصَّة الرِّواية منها، مثل: (عمل مبكِّر من الأدب النّسائي العراقي) و (صور مدينة بيروت وأساطيرها) و (ذكريات حول المدن) وما شابه ذلك.

2-**شعبة العلوم الإسلاميّة:** وكانت جلساتها برئاسة الأستاذة الدكتورة Hoffmann Birgitt (جامعة بون- ألمانية). وهي تصبّ اهتمامها بشكل عام على الموضوعات التي تتعلَّق بالحضارة الإسلاميَّة، على مبدأ العلماء القدامى في النَّظر إلى العلوم الإسلاميَّة، والتي تتمثَّل بالإلمام من كلّ علم بطرفٍ، ولا تقتصر موضوعاتها على البلاد العربيَّة فحسب، وإنَّما تمتدّ لتصل إلى جميع بلاد العالم الإسلامي كتُركيَّة وإيران وأفغانستان وأُزبكستان وغيرها.

والواقع أنَّ موضوعات هذه الشُّعبة شديدة التَّداخل، لأنَّها تشمل جميع الجوانب التي تتعلَّق بالدِّين الإسلامي والشَّرق بصورة عامَّة، فهي تركِّز بالدَّرجة الأولى على دراسة علوم القرآن والتَّفسير والفقه والشَّريعة والتَّصوُّف والمذاهب والفرق الدِّينيَّة، بالإضافة إلى البحث في تركيبة المجتمع الشَّرقيّ وتحليل عاداته وتاريخه وسياسته.

وتعدّ هذه الشُّعبة من أكثر الشُّعَب التي تعطي صورة واقعيَّة عن اتّجاهات معاهد الاستشراق الألمانية والأبحاث التي تقوم بها حاليّاً، وهي تُظْهِر بصدق الاستشراق الألماني على حقيقته. وقد لقيت جلساتها إقبالاً كبيراً من قبل الحضور، وشهدت مناقشات حادّة، لأنّها كانت من أكبر شُعَب المؤتمر من حيث المحاضرات وعدد المشاركين فيها، وقد بلغ عدد البحوث التي أُلقيت فيها ستّةً وأربعين بحثاً وهي:

- فاطمة- منظار جديد للبحث؛ للأستاذة الدكتورة Verena Klemm (Margetshochheim-ألمانية).
- دور الموالي في تطوير الشَّرع الإسلامي؛ للأستاذ الدكتور Harald Motzki (Nijmegen-هولندا).
- حول مصطلحات نقل العلوم الإسلاميّة. مشاكل الاعتماد على فهارس الكومبيوتر في التّراجم العربيّة؛ للأستاذ الدكتور Gerhard Wedel (جامعة برلين- ألمانية).
- بعض الملاحظات على تعليم علوم الأوائل؛ للأستاذ الدكتور Ihsanoglu Ekmeleddin (جامعة استانبول- تركية).
-ماذا حدث بين بارسباي وقايتباي؟ تقويم جديد لسلطنة المماليك المتأخرة؛ للأستاذ Lucian Reinfandt (جامعة كيل- ألمانية).

- التّجارة والقرصنة على السّواحل السوريّة- الفلسطينيّة في العصر المملوكي؛ للأستاذ Albrecht Fuess (جامعة فرانكفورت- ألمانية).
- توفُّر المعادن في ميناء مُخا أثناء النّصف الأوّل من القرن السّابع عشر كما سجَّلها الهولنديّون؛ للأستاذ الدكتور C. G. Brouwer (جامعة أمستردام- هولندا).
- نظريّة الإعجاز عند الكَفوي؛ للأستاذ Matthias Radscheit (جامعة بون-ألمانية).
- المأخوذون في القرآن الكريم، مساهمات الثّعالبي في جماليّات القرآن الكريم؛ للأستاذة Beate Wiesmuller (جامعة كولونيا- ألمانية).
- قضايا لغويّة في القرآن الكريم؛ للأستاذ الدكتور Hartmut Bobzin (جامعة إرلنغن-ألمانية).
- علوم القرآن في ظلّ الكرمانيين. ملاحظات حول مؤلِّف كتاب المباني؛ للأستاذ الدكتور Claude Gilliot (جامعة Aix-en-Provence-فرنسا).
- بعض الأصوات الشّيعيّة حول مسألة تحريف القرآن الكريم؛ للأستاذ الدكتور Rainer Brunner (جامعة فرايبورغ- ألمانية).
- المعيار والمخالفة: مجرى الطّبيعة وعجائب النّبي؛ للأستاذ الدكتور Svholler Marco (جامعة إرلنغن- ألمانية).
- الثَّورة الإسلاميّة في إيران: الاعتبار والشّرعيّة؛ للأستاذ Jamsheed Faroughi (جامعة كولونيا- ألمانية).
- جوانب من العلم النّسائي في إيران؛ للأستاذة الدكتورة Roswitha Badry (جامعة فرايبورغ- ألمانية).
- طوابع البريد الإيراني كمصدر لدراسة التّاريخ والأيديولوجيّة السياسيّة؛ للأستاذ Roman Siebertz (جامعة بامبرج- ألمانية).
- اتّجاهات جديدة في الأدب الفارسيّ الحديث، للأستاذة Isabel Stumbel (جامعة فرايبورغ- ألمانية).
- صورة غامضة للإسكندر الكبير في شاهنامة الفردوسيّ: آثار التّقاليد السّاسانيّة في كتاب الملوك الفارسيّ؛ للأستاذ Yuriko Yamanaka (أوساكا- اليابان).
- هل كان هناك عبادة للخيول في إيران أثناء الفتح الإسلاميّ؟، للأستاذ محسن زكيري (جامعة فرانكفورت- ألمانية).
- مشروع الجماعة الإسلاميّة كأُمَّة وسط: أساس قديم بأبعاد حديثة؛ للأستاذ Simeon Evstatiev (جامعة صوفية- بلغاريا).
- وحدة الوجود في العصر الحديث من خلال تفسير الزّانيري، للأستاذ Lohlker Rudiger(غوتنغن- ألمانية).
- الجدل المعاصر حول الإسلام: من أجل تعريف جديد لتعاليم الدّين في النّظام الاجتماعي؛ للأستاذ الدكتور عبدو فلالي الأنصاري (جامعة الرّباط- المغرب).
- تطبيق الحكم على المرتدِّين عند الشّافعي والغزالي؛ للأستاذ Frank Griffel (لندن-بريطانيا).
- التَّعامل مع الزّنادقة في كتابات محمد سعيد رمضان البوطي؛ للأستاذ Christmann Andreas (جامعة لايبزيغ- ألمانية).
- "لم أفعل ذلك من نفسي". الخضر واتّهام الصّوفيين بمخالفة التَّعاليم؛ للأستاذ Patrick Franke (جامعة بون- ألمانية).
- التّقيّة والكتمان في معتقدات البابيّة والبهائيّة؛ للأستاذ Kamran Ekbal (جامعة بوخوم- ألمانية).
- عمليّة خيانة عظمى في القاهرة في بداية القرن الخامس عشر الميلادي، مسارها وخلفياتها؛ للأستاذ Franz Christoph Muth (جامعة ماينز- ألمانية).
- أبو سعيد الخادمي: نجاحاته وتأثُّره بأحد العلماء العثمانيين المحلّيين في القرن الثّامن عشر؛ للأستاذ Yasar Sarikaya (بادربورن- ألمانية).
- شكوى من ظلم العثمانيّين في القاهرة في عام 1133 هجريّة؛ للأستاذ الدكتور Otfried Weintritt (جامعة فرايبورغ- ألمانية).
- شراء الشّهادة؟ حول دور الشّهود والكتّاب بالعدل في دعاوى المحاكم في القرن الخامس الهجري/ القرن الحادي عشر الميلادي؛ للأستاذ Christian Muller (بامبرج- ألمانية).

- الوقْف كظاهرة حضاريّة مستمرة: دوافع دينيّة عند تأسيس أحد دُور الوقف في الإسلام أو المسيحيّة؛ للأستاذ Johannes Pahlitzsch (جامعة برلين- ألمانية).
- فتاوى القرن الثَّامن عشر حول إعادة بناء كنيسة المهد في بيت لحم؛ للأستاذ الدكتور نظمي الجعبة (جامعة بيرزيت- فلسطين).
- السكن والإيجار في المدينة المقدَّسة: الحياة اليوميّة في القدس كما تصوّرها وثائق الكنيس في القرن الحادي عشر؛ للأستاذ الدكتور Anderas Kaplony (جامعة برن-سويسرة).
- الحديث عن الموت في الإسلام؛ للأستاذ الدكتور Thomas Bauer (جامعة إرلنغن- ألمانية).
- انتظار الخلاص الفردي والجماعي، وتصوّرات الجنّة في الإسلام؛ للأستاذة الدكتورة Barbel Beinhauer- Kohler (جامعة غوتنغن-ألمانية).
- عالم الصّوفيين: الشّكل والمحتوى لإحدى المخطوطات؛ للأستاذ الدكتور Alexander Fodor (جامعة بودابست- هنغارية).
- تديّن النّساء والتّقاليد الصّوفيّة في أُزبكستان؛ للأستاذة Annette Kramer (جامعة بوخوم-ألمانية).
- الاستمرار والتّحوّل في كتابة تاريخ بخارى (من القرن الثّامن عشر إلى بداية القرن العشرين) للأستاذة Anke Von Kugelgen (جامعة بوخوم- ألمانية).
- مطامح إصلاح أوضاع الشّعوب الإسلاميّة في منطقة الفولغا- والأورال (بروسيا) بعد التّحوّلات التي جرت في القرنين التّاسع عشر والعشرين؛ للأستاذ الدكتور Marsil Farchschatow (جامعة أُوفا- روسيا).
- طريقة الحجّ، حول أداء فريضة الحجّ عند المسلمين والمسيحيين؛ للأستاذة Hanna Repp (جامعة بوخوم- ألمانية).
- الفتح العبّاسي لدمشق نوع من العصبيّة (القبليّة)؛ للأستاذة Eva Orthmann (جامعة هاله- ألمانية).
- السَّلب والتّحضير له. ما وراء نصّ الطّبري حول ثورة الزّنج؛ للأستاذ Kurt Franz (جامعة هامبورغ/ غوتنغن-ألمانية).
- فكرة الأمر بالمعروف في بداية القرن التّاسع الميلادي، للأستاذة Natascha zupan (بون-ألمانية).
- بغداد بعد سقوط الخلافة، للأستاذة Hend Elewy (كولونيا- ألمانية).
- الجديد من المقارنة بين معجم البلدان لياقوت وكتاب آثار البلاد للقزويني.
نصّان جغرافيان من القرن الثّالث عشر الميلادي؛ للأستاذ Syrinx Hees (بون- ألمانية).
-صلب المسيح في الرسومات الهندو- أوروبّية؛ للأستاذ Heike Franke (جامعة بون-ألمانية).

إنَّ الطَّابع العامّ لهذه المحاضرات متنوِّعٌ جدّاً، ويستطيع القارئ من خلال استعراض عناوينها، أن يلمس بوضوح مقدار التَّداخل في هذا المحور وتشعُّبه، فقد شغلت قضايا الدِّين وعلوم القرآن حيِّزاً متميّزاً منه، مثل (تطبيق الحكم على المرتدِّين عند الشافعي والغزالي) و (علوم القرآن في ظلّ الكرمانيين) و (ومساهمات الثّعالبي في جماليات القرآن) و (الجدل المعاصر حول الإسلام).

كما دارت أبحاث عديدة حول إيران والأدب الفارسيّ، مثل (الثَّورة الإسلاميَّة في إيران) و (جوانب من العلم النِّسائي في إيران) و (طوابع البريد الإيراني كمصدر لدراسة التَّاريخ) و (اتّجاهات جديدة في الأدب الفارسيّ الحديث)... إلخ.

بالإضافة إلى ذلك فقد كان للتَّاريخ الإسلامي بعصوره المختلفة جانب واضح المعالم وخاصَّة المملوكي والعثماني منه، مثل (ماذا حدث بين بارسباي وقايتباي؟) و (التّجارة والقرصنة على السَّواحل السُّوريَّة- الفلسطينيَّة في العصر المملوكي) و (شكوى من ظلم العثمانيين في القاهرة) و (الفتح العبَّاسيّ لدمشق نوع من العصبيّة) و (بغداد بعد سقوط الخلافة) وغيرها. كما كان لجوانب الحياة اليوميَّة المختلفة انعكاس واضح في هذه المحاضرات، مثل (التَّعامل مع الزَّنادقة في كتابات محمد سعيد رمضان البوطي) و (شراء الشهود) و (السَّكن والإيجار في المدينة المقدَّسة) وغير ذلك كثير ممَّا يمكن للقارئ أن يستنتجه من خلال الإطِّلاع على عناوين المحاضرات المدرجة أعلاه.

3-شعبة الدّراسات السّاميّة: وكانت جلساتها برئاسة الأستاذ الدكتور Werner Diem (جامعة كولونيا- ألمانية)، ولا

يخفى على القارئ العربي أنّ علم اللغات الساميّة وُجد لأوّل مرّة على الإطلاق في ألمانية، وأنّ ألمانية ما زالت حتّى الآن تحتلّ المكانة الأولى في العالم في مثل هذا النَّوع من الدراسات، وخاصَّة في الاتّجاه المقارن منها. وتعود جذور هذا العلم إلى نظرية شلوتسر Schloezer الألماني الذي اقترح إطلاق مصطلح "اللغات السامية" للمرّة الأولى في عام 1781 على مجموعة اللغات العربية والعبرية والآرامية والأثيوبية، وذلك بالانطلاق من نصّ ورد في التوراة (الإصحاح العاشر من سفر التكوين)، يُذْكَر فيه أولاد نوح: سام وحام ويافث، فإلى سام ينتسب الساميّون، كما يَذْكُر النصّ، وهم العرب والآراميّون والعبريون والآشوريون.

وعلى الرغم من أنّ التقارب والتشابه بين هذه اللغات كان معروفاً منذ البداية عند كثير من علماء اللاهوت والأديان إلاّ أنّ هذا المصطلح لم يوجد إلاّ مع شلوتسر الذي أشار إلى التقارب الكبير بين اللغة العربية والآرامية والعبرية، حيث أطلق عليها اسم "مجموعة اللغات الساميّة". وتتابع البحث في القرن التاسع عشر في هذا المجال، وتطوّرت طرق البحث بالانطلاق من النتائج التي وصل إليها البحث في اللغات الهندو- أوربية، بعد أن اُكتشِفت التشابه بين اللغة السنسكريتية واللغات الأوربية في عام 1816، فأُضيفت إليها اللغة الأكاديّة والآشورية والبابلية والفينيقية والعربية الجنوبية ولهجاتها السبئية وغيرها، ولم تكتمل حلقات البحث في اللغات السامية تماماً، فقد أُضيفت إليها في هذا القرن كلّ من اللغتين الأوغاريتية والإيبلائية.

هذا ويُشار إلى أنّ علماء الساميّات استمرّوا في استخدام مصطلح "اللغات السامية" في دراساتهم وأبحاثهم اللغوية المقارنة، على الرغم من أنّ ما يُفهم تحت هذا المصطلح لا يتّفق تماماً مع ما جاء في التّوراة من تقسيمات للشعوب ومعلومات حول صلات النسب. وقد بلغ عدد البحوث التي أُلقيت في هذه الشُّعبة اثنين وعشرين بحثاً، وهي:

- الاشتقاق والتّصريف الفعلي في مجموعة اللّغات السّاميّة- الحاميّة؛ للأستاذ الدكتور Andrzej Zaborski (جامعة كراكاو- بولونيا).
- أفكار حول نظام الاعتبار الفعلي في اللّغة السّاميّة الأمّ؛ للأستاذ الدكتور TrJosef Tropper (جامعة برلين- ألمانية).
- مشاكل صرفيّة في اللّغات السّاميّة في ضوء نموذج لغويّ متعدّد الموّرثات؛ للأستاذ الدكتور Lutz Edzard (جامعة بون- ألمانية).
- مخالفة الرّأي السّائد في اشتقاق لواحق الظّروف is- الأكاديّة و a it- السّريانيّة من فعل الوجود *it ؛ للأستاذ الدكتور Orin Gensler (جامعة لايبزيغ- ألمانية).
- الآلهة في فهرس الأسماء الآموريّة؛ للأستاذ الدكتور Michael Streck (جامعة ميونخ- ألمانية).
- حول ديانة اليمن القديمة؛ للأستاذ الدكتور Walter W. Muller (جامعة ماربورغ- ألمانية).
- أحدث الأبحاث حول نقوش واحة مأرب؛ للأستاذ الدكتور Norbert Nebes (جامعة Jena-ألمانية).
- نقوش سبئية جديدة من محرم بلقيس؛ للأستاذ الدكتور محمّد المرقطن (جامعة ماربورغ- ألمانية).
- التّكفير والتّوبة في نقش اللّغة العربيّة الجنوبيّة القديمة ذو الرّقم YM 10: 703؛ للأستاذ Alexander Sima (جامعة ماربورغ- ألمانية).
- تقديرات الفعل المساعد hallo في اللّغة الجعزيّة؛ للأستاذ الدكتور Stefan Weninger (جامعة ميونخ- ألمانية).
- النّظام الفعليّ في اللّغة الأثيوبيّة القديمة: الزّمن والاعتبار؟؛ للأستاذ الدكتور Stefan Bombeck (Bottrop-ألمانية).
- أهميّة الملفات المندعيّة الرّصاصيّة الموجودة في المتحف البريطانيّ بالنّسبة إلى علم الآراميّات والفروع المجاورة له؛ للأستاذة الدكتورة Christa Kessler (Emskirchen-ألمانية).
- النّقوش الآراميّة في جورجية؛ للأستاذ الدكتور Konstantin Tsereteli (جامعة تبليسي- جورجية).
- ملاحظات حول النّظام الفعليّ في لهجة سَنَنْدَج الآراميّة الحديثة؛ للأستاذ الدكتور Wolfhart Heinrichs (جامعة هارفرد- الولايات المتّحدة الأمريكيّة).
- عرض شامل للهجات الآراميّة الحديثة عند الآشوريّين في منطقة الخابور (شمال شرق سوريا)؛ للأستاذ الدكتور Shabo Talay (جامعة إرلنغن-ألمانية).

- الكلمات الآراميّة الدّخيلة في اللّهجات العربيّة في منطقة جنوب شرق تركيّة؛ للأستاذ الدكتور Otto Jastrow (جامعة إرلنغن- ألمانية).
- لغة أكلوني البراغيث في الأمثال الشعبيّة العربيّة؛ للأستاذ الدكتور ظافر يوسف (جامعة حلب/ حاليّاً إرلنغن- ألمانية).
- الخوف من الوقوع في المشترك اللّفظي في لهجات أنطاكية العربيّة؛ للأستاذ الدكتور Werner Arnold (جامعة إرلنغن- ألمانية).
- لهجة حيفا العربيّة قبل عام 1948؛ للأستاذ Aharon Geva-Kleinberger (جامعة إرلنغن- ألمانية).
- حروف الجّر في اللّغات السّاميّة؛ للأستاذ الدكتور Rainer M. Voigt (جامعة برلين- ألمانية).
- تطوّر النّظام الفعليّ في العربيّة المعاصرة- مثال اللّهجة المغربيّة؛ للأستاذ الدكتور Utz Maas (جامعة أوسنابروك- ألمانية).
- التّقليد والتجديد/ المعيار والانحراف في اللّغويات العربيّة؛ للأستاذ الدكتور Everhard Ditters (جامعة Nijmegen- هولندا).

لقد كانت جلسات هذه الشُّعبة من أنجح جلسات المؤتمر، لأنَّ محاضراتها كانت متنوِّعة وشاملة لأكثر الاتّجاهات الموجودة في حقل اللّغات السَّاميَّة، فكان هناك عدد من المحاضرات التي تقترب من الاتّجاه المقارن، مثل (الاشتقاق والتَّصريف الفعلي في مجموعة اللُّغات السَّاميَّة- الحاميَّة) و (أفكار حول نظام الاعتبار الفعلي في اللُّغة السَّاميَّة الأم)، ومحاضرات أخرى تبيِّن آخر ما توصَّل إليه العلم في مجال اللُّغات السَّبئيَّة والأثيوبيَّة والآراميَّة بلهجاتها الحديثة، مثل (أحدث الأبحاث حول نقوش واحة مأرب)و (نقوش سبئية جديدة من محرم بلقيس)و (النّظام الفعلي في اللغة الأثيوبيَّة القديمة) و (الكلمات الآراميَّة الدَّخيلة في اللهجات العربيَّة) و (عرض شامل للهجات الآراميَّة الحديثة عند الآشوريين في منطقة الخابور) وغير ذلك.

وممَّا تجدر الإشارة إليه أخيراً أنَّ البحث في مجال اللَّهجات العربيَّة العاميَّة قد أصبح يشكِّل في أيَّامنا هذه جانباً هاماً من المحور الذي تدور حوله الدِّراسات السَّاميَّة في الجامعات الأوروبيَّة.

ملاحظات عامّة حول المحاضرات والمؤتمر:

1- افتتح المؤتمر صباح يوم الاثنين 1998/9/28 في أكبر قاعة بجامعة بون برعاية عمدة المدينة السيّدة Barbel Dieckmann التي أقامت حفل استقبال في دار البلديّة لجميع المشاركين في المؤتمر.

2- كانت اللّغة الأساسيّة للمحاضرات هي الألمانيَّة، بالإضافة إلى الإنكليزيّة فالفرنسيّة.

3- الوقت المحدّد لكل محاضرة ثلاثون دقيقة بما في ذلك المناقشة.

4- كان هناك بالإضافة إلى المحاضرات التي أُلقيت في المحاور والشّعب المختلفة ما يسمّى بحلقات العمل المشترك التي كانت تنعقد جلساتها بشكل موازٍ لجلسات المؤتمر، وكانت تلقى فيها المحاضرات وتثار النّقاشات، وأهمّ عناوين هذه الجلسات هي:

- حلقة عمل حول الطّرق النظريّة إلى آداب الشّرق الأدنى- آفاق ومشاريع جديدة.
- حلقة عمل حول تاريخ الاستشراق.
- حلقة عمل حول الأصوليّة نقيض العلم.
- حلقة عمل حول طموحات الإصلاح عند النخبة المحلّيّة في القرن الثامن عشر.
- حلقة عمل حول التّقليد والتّجديد/ المعيار والانحراف في الدّراسات العربيّة والسّاميّة.
- حلقة عمل حول الحداثة وتحديث الثّقافة الإيرانيّة.

5- أُقيم على هامش المؤتمر عدد من النّشاطات كالمعرض الذي نظّمته الدكتورة Annette Hagedorn بعنوان "البحث عن أسلوب جديد- الفنّ العثماني والسيراميك الأوروبيّ في القرن التّاسع عشر"، والأمسيّة الشّعريّة التي أحياها الشاعر فؤاد رفقة، والاجتماع العامّ الذّي عقده أعضاء الجمعيّة العامّة للمستشرقين الألمان والذي تقرّر بموجبه أن يكون المؤتمر الثّامن

والعشرون للمستشرقين الألمان في جامعة بامبرج في عام 2001.

6-انبثق عن المؤتمر تكوين جمعيّة خاصّة بالذين يعملون في إطار اللّغات السّاميّة، وتقرّر أن تعقد هذه الجمعيّة مؤتمراً خاصّاً بها كلّ سنتين مرّةً في إحدى الجامعات، وسيكون الاجتماع القادم في عام 2000 في مدينة Jena.(؟!)

7-يلاحظ بوضوح تراجع الاتّجاه المقارن في اللّغات الساميّة الذي تتميّز به ألمانية عن غيرها من الدّول الأوروبيّة، ولعلّ السبّب في ذلك جنوح الجيل الجديد من المستشرقين الألمان إلى التّركيز على لغة ساميّة واحدة أو لغتين فقط يتعمّقون في دراستهما، دون اللجوء إلى إجراء مقارنات عامّة مع بقيّة اللّغات السّاميّة، فضلاً عن أنَّ الاتّجاه المقارن العامّ قد أصبح واضح المعالم ولم يعد فيه الكثير من الجديد.

8-ازدياد عدد الأبحاث في مجال اللّهجات العربيّة المعاصرة، وتشعّبها، بالمقارنة بالمؤتمرات السّابقة.

9-ضعف المشاركة العربيّة في مثل هذه المؤتمرات، واقتصارها على العرب المقيمين في أوروبا تقريباً، مع أنّ أكثر جوانب المؤتمر تدور حول شؤون العرب وتراثهم.

10-يبقى المؤتمر فرصة مثمرة تتيح لأصحاب الاختصاص الواحد أن يجتمعوا بشكل دوريّ، وأن يطّلعوا على المواضيع المستجدّة، ويتبادلوا الآراء فيها.

11-وأخيراً يشار إلى التّنظيم الدّقيق للمؤتمر وجلساته، ولا بدّ هنا من توجيه الشّكر إلى المشرف الأساسيّ على هذا المؤتمر ألا وهو الأستاذ الدكتور شتيفان فيلد ومساعدوه.

د. ظافر يوسف

□□

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد 359 من الموقف الأدبي لشهر آذار 2001 ست قصصٍ تدور حول الهموم المعاصرة التي يبرز من بينها همّ (الموت) حتى إن قصةً عراقيةً تبني عليه فكرتها الرئيسة، كما تأتي على ذكره ثلاث قصصٍ أخرى، من بينها قصة الخيال العلمي، والقصة المترجمة. بينما تتميّز القصص القصيرة جداً بهمّها الإنساني الذي يتكشف في ست لقطاتٍ أجاد الكاتب اقتناصها من وسط همومنا الاجتماعية والإدارية. لكن ما يلفت النظر في القصص أن إحداها يكون الموتُ وسيلةً لإنقاذ الشخصية من الوقوع في شهادة زورٍ، قد تودي بحياة إنسانٍ سويّ السلوك، بريءٍ إلى الهاوية:

ضمّ العدد القصص الآتية:

1-تداعيات التابوت والنرجس. قصة: يعرب السالم. العراق.

2-الانتباه. قصة: نزار عابدين.

3-أحمر يا توت. قصة: درغام سفان.

4–قصص قصيرة جداً. قصص نجيب كيالي.

5–المشروع. قصة عدنان حبال.

6–النذر اليسير. قصة: ترجمة فؤاد أبو زريق

أولاً: التابوت والنرجس قصة: يعرب السالم. العراق:

ماذا يمكن للأدب أن يرصد بعد أن يشهد المواطنُ بنفسه حربين وطنيتين يعقبهما حصارٌ مميت يتكاثر بسببه الموت فيحصد الكبار والصغار ويجتاح مدناً وقرى بأكملها؟

إن الأديب العراقي مهما كان حريصاً على فنه القصصي لا بدّ أن يتحوّل -شاء أم أبى- إلى كاتب وثائقيّ يلمس باليد ويعاين بالنظر، ويسمع بملء السمع ما يعتمل أمام البصر والبصيرة على مدى عشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين، حيث لا شيء في الزمن الصعب سوى الحصار والموت والدمار وتسابق الفقراء بالتوابيت إلى المقابر على عويل الثكالى، ونوح النائحات من النسوة اللواتي فجعن بالوطن وبالرجال.

تضعنا هذه اللوحة المأساوية عبر معطى ترميزيّ واقعيّ أمام انعكاسات الوضع الراهن للعراق المحاصر ومدى معاناة أهله في غياب الأمن والأمان، وهذا يعيدنا إلى تذكّر قصص الحروب الأوربية والحصارات التي عانت منها المدن، وصُور القتل والتشريد التي عانت منها المجتمعات البشرية في الشرق والغرب على السواء.

إن القصة لا تضخّم صورة الناس الأبرياء الذين يُقتلون أفراداً وجماعات، ولكنها تعبّر بالصورة الفوتغرافية حيناً وبالحلم والشاعرية والفنتازية أحياناً أخرى عن واقعٍ مريرٍ في غياب المؤسسات الشرعية الدولية. يصح معه قول اليازجي:

قتْلُ امرئٍ في غابةٍ جريمةٌ لا تغتفرْ

وقتْلُ شعبٍ آمنٍ مسألةٌ فيها نظرْ

وقريبٌ من ذلك ما عبّر عنه (جان روستان) بقوله "نقتل رجلاً واحداً فنصبح مجرمين، ونقتل ملايين البشر فنصبح أبطالاً. نقتل الجميع فنصبح آلهة".

إن قصة التابوت والنرجس تضع القارئ في جوّ حقيقيّ يعيش في جحيمه المواطن العراقي، وإذا كانت التوابيت كثيرة بسبب الحصار والقصف والدمار، فإن النرجس يبدو باهت الألوان فاقد الرائحة، ويتحول الوطن كله إلى قبرٍ جماعيّ، يقف الإنسان حياله بلا حول ولا طول، ومثله تقف السلطة المتمثلة بالنهر الجارف سلبيةً متفرجةً، فلا تملك أن تمنع ما يحيق بالمواطن والوطن على السواء.

إن السارد يموت أو يتماوت، أو يحلم، من دون أن يدري لماذا يموت: "لم أعرف كيف دخلت إلى التابوت؟! لأنني كنت الميت والتابوت معاً، ولم أكن أعلم سبب وجودي في الصندوق المصنوع من بقايا ألواح الخشب العتيقة، والتي ساهمت وبمؤازرةٍ وفيةٍ كعادتها مع أكتاف فقراء قريتنا في علو -صبّات- بيوت الأثرياء..".

ثانياً: الانتباه. قصة: نزار عابدين:

على الرغم من سيادة قيم عصر السرعة أو عصر (السندويتش) فإن القصة الطويلة لا تزال تجد لها كتّاباً يصبّون فيها مشاعرهم الذاتية أو ينقلون هموم مجتمعاتهم، وهي بطولها واتساعها، مجالٌ حيويّ خصبٌ لرصد الجزئيات والخصوصيات التي يمكن رسمها بدقةٍ وحيويةٍ تعجز عنها القصة القصيرة جداً

التي أخذت تجد لها مكاناً في الصحف والمجلات والمجموعات القصصية.

إن قصة الانتباه تعتمد على الأسلوب الواقعيّ ويلعب التداعي والتذكّر دوراً بارزاً في رسم حدثها البسيط الذي لجأ الكاتب –عمداً– إلى تطويله بعيداً عن التكثيف أو الإيجاز، ويمزج في السرد بين الواقعيّ والمتخيّل المنطقيّ ليرصدَ المواقفَ التي تتعرض لها الشخصية الرئيسة المستمدة من الواقع المعيش المتصل برؤية الكاتب من خلال لمساتٍ جادّةٍ حيناً وممزوجةٍ بالفكاهة والحزن أحياناً أخرى.

يدور حدث القصة حول إصابةِ عينٍ بطلها بحافة ورقةٍ حادّةٍ لدى زيارته عيادة طبيب الأسنان مما يستدعي زياراتٍ عدّةٍ لأطباء العين ومعاناته الحادّة من الألم والأدوية التي استمرّت فترةً أرغمته على الركون إلى البيت والامتناع عن القراءة ومشاهدة التلفاز وقيادة السيارة..

تعرض القصة لبعض العادات الاجتماعية التي نصادفها في عيادة المريض والتعزية بفقيد، يكتفي القاص بتسليط الضوء عليها مع بعض الانتقادات العابرة، غير المباشرة، ولعل أهمّ ما عرضت له القصة تصوير التعزية التي يقارن فيها بين حال الناس في المدينة، والقرية مظهراً انحيازه للأسلوب الريفي البسيط الذي يتسم بالبساطة والبراءة، والذي تحوّل في المدينة إلى مظهرٍ زائف يتصنّع فيه المعزّي المشاركة في الحزن، وقد كان قبل دخول منزل الميت يضحك.

يشغل الموت في القصة حيّزاً آخر لدى السارد حين يقيم في بيته منقطعاً عن العمل في الخارج وممتنعاً عن القراءة والمشاهدة في البيت إذ يفكر بالموت الذي يمكن أن يؤول إليه حاله بعد إصابة عينه وتعذّر شفائها.. وقد كان التفكير بالموت حالةً طبيعيةً وإنسانيةً التفت إليها القاصّ تكتمل بها أبعاد اللوحة الشخصية التي رسمها في قصته ضمن إطار حركة الشخصية من عيادة طبيب الأسنان إلى العمل، فعيادة طبيب العيون، فالبيت، ومن ثم معاودة العمل بعد دورةٍ طويلة عرّج فيها على التعليم المدرسيّ (حسن الخط) وعيادة المريض والعادات في التعزية وأسلوب التشخيص الطبيّ، وحرب عام 1973، واعتقاد العامة بالحسد من المرأة زرقاء العينين، والملامح الدينية في التعزية والحسد، والثناء على الله في صحة البدن، وفضل مخترع الورق على البشرية، وسوى ذلك من التحذيرات الصحية التي يجب الانتباه إليها: "لقد تحدثتما بالأمر ولم تذكر اسم الله".

"كان عليك أن تقرأ "المعوذتين" "لا إله إلا الله.."

"الحسد مذكور في القرآن"

القصة تعيدنا إلى الأسلوب التقليدي الذي عُرفت به القصة الكلاسيكية، وقد كثرت فيها الاستطرادات، وتغلغلت فيها الجزئيات التي جعلتها تترهّل قليلاً ولكن من دون أن يشعر فيها القارئ بالملل.

ثالثاً: أحمر يا توت، قصة: درغام سفّان:

تستوقفنا في قصة أحمر يا توت مسألتان: الأولى لغتها الشفافة، والثانية الإدانة للمدينة الجديدة.

أما اللغة فتأخذنا ببوحها المباشر وتعبيرها التلقائي الذي يبتعد عن التكلّف الإنشائي مع محافظته على الأسلوب السلس الذي يزخر بالصور الجمالية التي ترهص بالحب الفطريّ وتوحي به "هل خُيل إليّ أن الأغصان تنحني وتتبارك بلمستها، وأن فراشات ظمأى كنّ يتبعنها وأسراب نحل تحطّ على كتفيها، وأن

الغرب أزهر، والتين عسّل، وأن الشطّ كله كان يضوع برائحة الحنّاء، والجوري والزيزيفون وشعر البنات؟..!

إن شعرية الخطاب القصصي من شأنها أن تقيم علاقاتٍ جديدةً بين الألفاظ بحيث تسري فيها وبينها حرارةٌ غير معهودة ولا متوقّعةٍ "وأغطسُ في عرقٍ غزيرٍ نضاح، تأخذني نشوةٌ على نشوةٍ، فأطلق السمكات من أسرها..

واحدةٌ لعينها.. وأخرى لعينيها.. وأخريات وأخريات.." وقد تتخلل السرد عباراتٌ وصفيةٌ ذوات وظائف وجدانيةٍ خاصّةٍ بحيث لا يكتفي السارد أو شخصية القصة بعرض الأشياء والكائنات كما تبدو للحواس. بل يظهرها بوجدانه ويتولاها بخياله "وكشف الأستار عن مكنوناتها، فتبزغ منهدةً ناريةً، أو طرف ملاءةٍ مخرّمةٍ، وتشهق أكماتٌ ودهاليز سرّية، ويتأود الجسد ما بين رجراجٍ وليّنٍ ومطواع"

أما إدانة المدينة الجديدة، يأتي عفوياً حين يصل السارد بقارئه إلى نقطة تجعله يقارن عاطفياً وفكرياً بين الريف بفطرته الطبيعية وبراءته الإنسانية من خلال رؤيته فتاة ترد الماء لتملأ تنكتها وتعود أدراجها مما يثير في نفسه شتّى المشاعر العاطفية والأحاسيس التي تتسم بجمال الطبيعة البكر وجمال المرأة العفيفة النقيّة "وأراها تُقبل.. يطفح الإناء على فاحم شعرها وأطراف إزارها، وبين عناق الأفياء، والأنوار تتماوج الظلال.. وتشفّ الأستار عن مكنوناتها".

ومن خلال هذه الطبيعة الصامتة الهادئة الحية تنداح بعض صور الماضي الجميل لينتهي منها القاصّ إلى ما يشبه الصحوة من حلم البراءة على الواقع فيجد السارد نفسه على الجسر المعلّق الكبير، وأحسبه جسر دير الزور "أرجوحة المدينة الغارقة في العجاج والسأم.. أنظر.. هناك.

إنها ليست مدينة.. هذه بقرة.. دبرها هنا.. وضرعها هناك".

ووصفه المدينة بهذه الصورة القبيحة يحمل دلالات حادّة تشفّ عن الإدانة الصارخة تتوالى بعدها مسوغات الإدانة حين ينتشل بطرف عودٍ صغيرٍ من النهر "ما يشبه بالونةً مفقوءةً بلونٍ لحميّ شفّاف..!

إنها من هناك من الفنادق ذوات النجوم..".

وبهذه الالتفاتة إلى الهجوم المدني على براءة الريف تتبلور المفارقة القاسية التي يتهم فيها العصر ويدين علاقاته ورموزه المتمثّلة فيما يشبه البالونة المفقوءة بلونٍ لحميّ شفاف حيث يُوحي لفظ (المفقوءة) إلى ثقوب المدينة، كما يوحي البالون ذو اللون اللحمي الشفّاف إلى الجنس وما يعتمل في تلك الفنادق ذوات النجوم من لهوٍ وتعرٍّ، وما يصبّ في النهر الجميل من البقايا التي تلوّث البيئة وتثير الاشمئزاز في النفس.

ويثير عنوان القصة وحده منجزاً إيقاعياً واضحاً بفعل النداء الذي يوحي بنداء الباعة أو نداء الأنفس الجائعة إلى الارتواء العاطفي يجسّده اللون الأحمر، وهذا النداء بطاقته الصوتية المتخيّلة من شأنه أن يؤجج في المتلقي إحساساً رهيفاً بالإيقاع واستجابةً جسديةً ونفسيةً له مما يدفع القارئ للإقبال على القصة بشوقٍ واستمتاع يزيده السردُ جاذبيةً وتشويقاً.

رابعاً: قصص قصيرة جداً. قصص: نجيب كيالي:

تعود القصة القصيرة جدّاً إلى الظهور كوردةٍ حمراء وسط بستانٍ أخضر. إذْ ما تفتأ تدسّ أنفها بين أخواتها الطويلات من حين إلى آخر في الصحافة والدوريات لتثبّت أقدامها على أرضية الواقع الأدبي حيث بتنا بحاجةٍ ماسّة إلى التغيير والتطوير، وبعث الروح من جديدٍ في المضمون والشكل، وعلى الرغم من مرور أكثر من ربع قرن على ظهور القصة القصيرة جداً إلا أننا نفتقر إلى النقاد المخلصين الذين يقّيمون ويقومون شكلها وأسلوبها ومضمونها، ويقولون كلماتهم الصريحة فيها.

عندما ظهرت أول مجموعة قصصية قصيرة جداً في مصر للقاصّ فتحي الأبياري في أوائل السبعينيات من القرن الماضي بارك النقاد هذه النقلة الجديدة ووجدوا أن ما يقوله القاص ليس وحده- في ذاته- المهمّ، بل هناك ما هو أهمّ منه، وهو كيف يقوله؛ لأن الفكرة والموضوع والمضمون والهدف. كل ذلك يمكن أن يقوله أيّ كاتبٍ. واهتمامُ الأديب باتجاهٍ فنّي معيّنٍ وشكلٍ محدّدٍ، ومدى توفيقه فيه هو الذي يحدّد مكانته، ولعل "الكيفية" الجديدة تلفت الأنظار أكثر مما يلفت المعهود. نظراً لما يحقّق تشكيله من التفاتةٍ حيّةٍ تصوّر فنياً ما يعتمل في المشاعر بلقطةٍ مكثّفةٍ ولمسةٍ تصويريةٍ نادرة. ومن هنا يمكن القول إن كاتب القصة القصيرة جداً يحتاج إلى خبرةٍ ومهارةٍ تفوق ما يحتاج إليه كاتب القصة الطويلة. ونجيب كيالي صاحب خبرةٍ لتميزه في كتابه الذي طبعته وزارة الثقافة.

وهو في قصصه القصيرة جداً- عموماً- يجنح إلى التكثيف الذي لا يغرق في المباشرة، وإنما يرتقي إلى الشاعرية المجنّحة، إذ يعمد إلى الأشياء الجامدة فيُنطقها، ويضفي عليها حياةً من روحه، وقد يؤنسن هذه الأشياء، وينقلها إلى عالم الحياة، ويجعلها تذخر بالانفعالات التي ترغمنا على التعاطف معها.

في قصة (قبلة الشماسي) أول القصص الست تصطدم شمسية الشابّ بشمسية آنسةٍ على الرصيف، فتتحوّل الصدمة لدى القاص إلى قبلةٍ ممتعةٍ ثم ما تلبث أن تصطدم ثانية لتطبع القبلة الثانية التي تقبلتها الفتاة لكنها انطلقت مسرعة، تحت المطر.

لغة القصة تتمتع بشاعرية شفافة استمدّت إحدى صورها من التراث الشعري العربي مما يوائم طبيعة القصة وحجمها القصير.

"بشكلٍ عفويّ صدمتْ شمسية (سميح) شمسية آنسةٍ على الرصيف، ونتيجةً للصدمة اهتزتْ شمسية الآنسة. وسقطت قطرة ماء على رقبتها من الخلف.

تجمعت الآنسة كعصفورٍ مبتل، وأطلقت صوتاً موسيقياً. كأنه كلمة من أغنية فيروزية.

-أحْ.. أحْ..".

وواضح استغلال القاص لقول الشاعر العربي وتوظيفه الناجح لبيت أبي صخر الهذلي:

وانـــــي لتعرونــــي لـــــذكراكِ هـــزّةٌ كمـــا انـــتفضَ العصـــفورُ بلّلـــهُ القطْـرُ

أما المضمون فإن نجيب كيالي يسعى فيه غالباً نحو الموضوعات الإنسانية التي تعبر عن الحب والتي تزخر بالقيم الخلقية مع نقداتٍ اجتماعية طريفة.

خامساً: المشروع. قصة: عدنان حبال.

تعوّدنا أن نقرأ لعدنان حبّال قصصاً في الموقف الأدبي، تحكي عن خبرة الكاتب واستفادته من إقامته في الغرب أو تجواله فيه، ولكننا هذه المرة أمام قصةٍ تستقي مادتها من قلب المجتمع العربي يسلّط فيها الضوء على القيم التجارية التي تسود عالم الطبقات الموسرة حيث نطالع صورةً واضحة الملامح لأحد المسؤولين عن إحدى المؤسسات، يُلَمّعُ نفسه أمام أحد المهندسين الشباب الذي يملك جميع مؤهلات النجاح في الحياة. لكن المدير العام الذي يتفحّص أوراق الشاب العلمية والاجتماعية التي تقصّى فيها أحواله العامة والخاصة، حتى توصل إلى أدق الجزئيات التي تعبّر عن حالته الاجتماعية والمادية والثقافية، نجده يخرج بنتيجةٍ اقتنع بها مؤداها أن الشابّ لا يصلح لابنته "مروة"، وإنما يصلح لأختها العانس "مرام" بنت السابعة والثلاثين التي تكبر مروة بخمس عشرة سنة، لكن الشابّ يعترض بجرأةٍ على أفكار المسؤول ويعلن:

"لكننا متّفقان على الزواج من سنتين، منذ أن تعارفنا في المركز الثقافي" فيغضب المسؤول، ويحاول أن يقنعه بقبول الزواج من الكبيرة، مما يدفع الشاب المهندس المختصّ ببناء المدن إلى جمع أوراق مشروعه المرفوض، ويغادر صامتاً غرفة المدير العام والد حبيبة قلبه مروة الحلوة، التي التقى بها صباح اليوم التالي في المحكمة حسب الموعد، وتزوّجها مكتفياً بموافقتها وموافقة القاضي الشرعي على المشروع".

إن الكاتب تعمّد إبراز صوت الشباب وانتصاره في النهاية على الجيل القديم الذي لا يمثل القيم البالية أو العادات القديمة، وأنما يمثّل شريحةً (أخلاقية) جديدة من طبقة التجار الذين يعتقدون أن كل شيء قابلٌ للتجارة، حتى بناتهم، وهنّ يدلفن إلى بيوت الزوجية.

لقد رسم الكاتب الجوّ العام لحياة الشباب الطموح المقبل على تأسيس المنزل وبناء الأسرة، وإشادة المستقبل، الذي يصطدم في زمن العولمة بالمعوّقات المادية والاجتماعية، ليطلعنا على التطلّعات والآمال التي يرغب في تحقيقها، وتأثير ذلك كله على العمل، وربما يبدو موقف المدير العام نكتةً طريفةً في نظر القارئ، وهو موقف قد أثار العجب والدهشة في نفس الشاب المختص ببناء المدن حين يرى المسألة الهامّة، ينظر إليها الأب التاجر بهذا التصور المسطّح، مما يحفّز الشاب وحبيبته على التمرّد على الأخلاق التجارية والحسابات التي يتعامل بها المدير العام مع الآخرين، ومع أقرب المقربين إليه، حيث تسير القضية في مسار آخر، هو الوجه المقابل الرافض لقيم مجتمع تجاري، وجهُ الشبابّ الطموحِ الذي يتمرّد بصمتٍ على معوّقاته وينجح في الخروج من الشرنقة، والبحث عن الذات لتأكيدها بالفعل والعمل والحقيقة والواقع.

لقد حاول الشاب أن يحظى ببغيته عن طريق العقل والمنطق والشهادة والوثيقة، فقوبل بالرفض والقسوة حتى بدت القيم التي يتمسك بها المدير العام قيماً مهلهلةً، وغدا الأب الذي يتاجر ببناته سداً هشاً يتوجب على النهر أن يهدمه!

سادساً: النزر اليسير، قصة: بتسحاك شنهار. ترجمة: فؤاد أبو زريق:

مؤلف القصة: أحد كتاب القصة العبرية داخل الأرض المحتلة. من مواليد أوكرانيا عا م1905 قدم إلى فلسطين عام 1924 ثم سافر إلى بلجيكا وبعدها عاد إلى فلسطين، وظلّ في القدس حتى مات فيها شتاء عام 1957. ومترجم القصة فؤاد أبو زريق يجيد العبرية، وينقل منها مترجماً إلى العربية الدراسات الفكرية والقصائد والقصص، وهو في هذه القصة ينقل إلينا واحدةً من القصص التي تقدّم للقارئ العربي صورةً عن بدايات الاستيطان اليهودي في فلسطين في النصف الأول من القرن العشرين حيث شهد المؤلف بنفسه أسلوب عيش اليهود القادمين من الشتات في المعسكرات التي لم تكن سوى خيامٍ تهدّدها الريح دائماً بالاقتلاع.

لن يجد القارئ العربي قصةً عبرية واحدةً يقوم بناؤها الفنيّ إلاّ على ما تقتضيه الأهداف العنصرية الصهيونية. وبسهولةٍ ويسرٍ يمكن تلمّس أثر التديّن في القصة حيث ينطلق اسم الله، واسم الرحمن على لسان الأب بصورة خاصة. إضافة إلى ذكر الصلاة والتوبة.. ثم الترويج للهجرة إلى أرض الميعاد حيث يكون الخلاص من التشرّد والضياع في بلدان العالم الواسعة. وظهور

النزعة القومية العنصرية التي تُعلي من شأن اليهوديّ وتميّزه من سواه..

تثير القصةُ موضوع هرب الابن الفتى من (المعبرة/ المعسكر) نتيجةً للأحوال السيئة التي تعاني منها أسرته المؤلفة من ستة أشخاص، وتصوّر مدى معاناة أفرادها في أثناء غيابه مما يزيد في قلقهم ويقضّ مضاجعهم، فيذهب الأب ليبحث عنه لدى الشرطة، ولكن الجميع يفاجؤون بعودته، وقد كان طوال فترة غيابه يبحث عن عمل، ثم لمّا لم يُجْدِهِ ذلك مَوّهَ نفسه وأخذ يستجدي المارّة ليؤمّن ثمن لقمة الخبز..

إن القصة تندرج تحت مقولة (كافكا) الكاتب الصهيوني الذي يقول فيها "إن الكُتّاب اليهود من شرق أوربا يكتبون دائماً قصصاً هي في حقيقتها حكايات شعبية، وهذا أمر صحيح تماماً، فاليهودية ليست فقط مسألة عقيدة، إنها قبل كل شيء مسألة ممارسة لطريقة حياة في مجتمع تسيّره العقيدة" وممارسة الحياة التي ترسمها هذه القصة تكشف عن فوضى اليهودي وعبثه وجموده وتمسّكه بتقاليده وقيمه وتمرّده من أجل إقناع الآخرين بأن الخلاص لن يتم على يدي السيد المسيح المنتظر، وإنما عبر الجهد الإنساني، وقد بينت القصة ذلك في ركام من السرد لبعض العادات والمناظر الاعتيادية الكثيرة التي تترك أثرها في نفوس اليهود بغية استدرار العطف العالمي وحيث يشخص الكاتب المشكلة، ويرسم لها الحل، ويكشف عن طريق المستقبل الذي يجعل فلسطين كلها مستعمرةً صهيونيةً. وهذا ما ردّده الأب على مسمع الشرطي عندما أعلمه أن ابنه أراد ترك المعسكر، وأنه يريد العيش في أرض إسرائيل.

تجسّد القصة جانباً من أهدافِ الأدب الصهيوني الذي يُعَدّ وثيقةً عنصرية كاشفةً لا تقل أهميةً عن الوثائق السياسية والاجتماعية، وقد يفضلها ويزيد عليها، ذلك لأن الوثيقة الأدبية تزوّدنا بالمعلومات المطلوبة في اتجاهين كما يذكر الدكتور إبراهيم البحراوي في كتابه (الأدب الصهيوني بين حربين) هما:

الاتجاه الأول: التعرّف على الواقع الشعبي وقوانين الترابط الاجتماعي والأنماط النفسية والاجتماعية السائدة.

الاتجاه الثاني: التعرّف على القيم الرسمية التي تبثّها في العمل الأدبي الأيديولوجية السائدة في المجتمع والتي تعكس موقف السلطة فيه..

محمد قرانيا